学校代码：10728
学　　号：17001024

西安音乐学院
XI`AN CONSERVATORY OF MUSIC

硕 士 学 位 论 文

MASTER　DISSERTATION

司马承祯《素琴传》音乐美学思想研究

A study of Sima Chengzhen's musical aesthetic thought in the SuQinZhuan

作者姓名　任晓艺

学科专业　音乐与舞蹈学

研究方向　音乐美学

指导教师　罗艺峰

提交答辩时间　2020 年 6 月 3 日

修改定稿时间　2020 年 6 月 8 日

西安音乐学院学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在专业导师指导下，独立完成的研究工作及取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的同志对本研究所做的任何贡献，本人均已在论文中做出了明确说明并表示了谢意。

研究生签名：任晓艺 日　期：2020、6、3

西安音乐学院学位论文使用授权声明

本人送交西安音乐学院的学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段予以保存。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权西安音乐学院科研处办理。

研究生签名：任晓艺 导师签名：_____ 日　期：2020、6、3

目　录

论文摘要.....II
Abstract.....III
绪　论.....1
一、研究意图.....1
二、研究方法.....1
三、研究现状评述.....1
四、《素琴传》解题.....5
第一章　司马承祯及唐代茅山宗发展概况.....9
第一节　司马承祯其人及其道教思想.....9
一、司马承祯其人.....9
二、司马承祯道教思想概述.....9
三、司马承祯道教思想影响及评价.....11
第二节　唐代茅山宗繁荣发展的原因分析.....11
第二章　初、盛唐三教关系演变下的古琴艺术.....13
第一节　初、盛唐三教关系演变.....13
第二节 三教关系演变下的古琴艺术.....14
一、琴人.....15
二、琴曲.....16
三、琴诗.....16
四、斫琴.....17
五、琴论.....18
六、记谱.....18
七、琴画.....19
第三章　《素琴传》音乐美学思想分析及比较.....21
第一节　《素琴传》音乐美学思想分析.....21
一、琴象论.....21
二、琴禁论.....23
三、斫琴论.....24
四、琴德论.....26
第二节　《素琴传》与其他琴论的比较.....27
一、《素琴传》与唐前琴论的比较.....27
二、《素琴传》与同时期其他琴论的比较.....28
三、《素琴传》与唐后琴论的比较.....29
结　论.....30
参 考 文 献.....32
附　录.....37
《素琴传》注译.....37
致　谢.....45

论文摘要

唐代是道教发展的高峰期，是古琴艺术大发展时代，从思想史的角度看也是儒释道三家高度冲突与融合的时代，司马承祯作为茅山宗重要代表，身处时代洪流，其人其思便不可避免地打上了时代烙印。《素琴传》作为司马承祯音乐美学思想的集中表达，不仅基本涵盖了前人琴论，还显示出了司马承祯“以琴论道”和儒道音乐思想相融合的特点。遗憾的是，这样一部音乐美学文论还未引起学界足够重视，展开的探讨也不多，这就为本文的写作留下了巨大的空间。做好《素琴传》的注译和解题工作，深入分析《素琴传》音乐美学思想，阐释其重要音乐美学思想价值，能够一定程度上丰富唐代道教琴论的相关研究，佐证唐代古琴艺术的高度发达。

本文首先在绪论部分对文章的研究意图、研究方法、研究现状进行论述，并从“素琴”二字入手对《素琴传》进行解题，揭示司马承祯无声之乐的审美追求。第一章对司马承祯修道思想进行概述，突出其融合性特点，并对以司马承祯为代表的茅山宗在唐代的繁盛原因进行简要分析。第二章以初、盛唐儒释道三教冲突与融合为背景，梳理从唐高祖到唐玄宗的三教政策，将三教焦点之一的夷夏之论引入古琴，探索胡乐冲击下依旧繁荣的古琴艺术总体面貌。第三章对《素琴传》中的琴象论、琴禁论、斫琴论、琴德论进行详细分析，验证司马承祯音乐美学的儒道融合性特征，并以《素琴传》为时间节点，从音乐美学思想史的维度作横向和纵向的考察，突出《素琴传》音乐美学价值。

本文从音乐美学思想史的角度对司马承祯《素琴传》音乐美学展开研究，通过对《素琴传》音乐美学思想内涵的分析，相信有助于唐代音乐美学的认识，也能够一定程度反映出唐代琴学和音乐美学的状态，以期对中国音乐美学史缺失的部分，有所补益。

关键词：司马承祯；素琴传；音乐美学；琴学美学

Abstract

The Tang Dynasty was the peak of the development of Taoism and the era of the great development of Guqin art. From the perspective of the history of ideology, it was also an era of the high conflict and integration of the three religions of Confucianism, Buddhism and Taoism. As an important representative of Mao Shanzong, Sima Chengzhen was in the torrent of the times. His thought inevitably bears the brand of the times. "Suqin Zhuan" as a concentrated expression of Sima Chengzhen's musical aesthetics not only basically covers the predecessors' theory of Guqin, but also shows the Sima Chengzhen's "Discuss Taioism with Chin" and the characteristics of the fusion of Confucian and Taoist music thoughts.Unfortunately, such a musical aesthetic literary theory has not yet attracted enough attention from academics, and there has not been much discussion, which leaves a huge space for the writing of this article. The interpretation and title analysis work of "Suqin Zhuan", an in-depth analysis of the music aesthetics of "Suqin Zhuan", and the interpretation of its important musical aesthetic value, can enrich the research of Taoist Guqin's theory in the Tang Dynasty to a certain extent, and prove the art of Guqin in the Tang Dynasty highly developed.

This article first discusses the research intent, research methods, and research status of the article in the introduction, and starts with the word "Suqin" to solve the problem of "Suqin Zhuan" to reveal Sima Chengzhen's Great Musical aesthetics pursuit. The first chapter summarizes Sima Chengzhen 's thoughts on monasticism, highlights its integration characteristics, and briefly analyzes the prosperous reasons of Mao Shanzong, represented by Sima Chengyi, in the Tang Dynasty.Chapter Two focus on Confucianism, Taoism, Buddhism and Taoism in the early and the prosperous Tang Dynasty. The conflict and integration of religions are used as the background, and the policies of the Three Religions from Tang Gaozu to Tang Xuanzong. Take the distinction between YI-XIA, one of the focus of the Three Religions into Guqin, and the overall appearance of Guqin art that is still prosperous under the impact of western music is explored. A detailed analysis of Guqin's symbolize theory,Guqin's forbid theory, Guqin manufacturing theory, and Guqin's morality theory in "Suqin Zhuan", verifying the Confucian and Taoist fusion characteristics of Sima Chengzhen's music aesthetics, and using "Suqin Zhuan"as a time node. A horizontal and vertical investigation from the dimension of the history of musical aesthetic thought, highlighting the musical aesthetic value of "Suqin Zhuan".

From the perspective of the history of musical aesthetic thought, this article researches the musical aesthetics of Sima Chengzhen's "Suqin Zhuan". Through the analysis of the connotation of the musical aesthetics of "Suqin Zhuan", I believe that it will be helpful to the understanding of the musical aesthetics of the Tang Dynasty. The degree reflects the state of Guqin studies and music aesthetics in the Tang Dynasty with a view to supplementing the missing parts of the history of Chinese music aesthetics.

Key Words: Sima Chengzhen; Suqin Zhuan; Musical aesthetics; Guqin aesthetics

绪　论

一、研究意图

（一）通过对《素琴传》的解题和资料注译，对《素琴传》的文本有一个细致的了解，为后续开展琴学美学和音乐美学的分析工作奠定一定基础。

（二）了解司马承祯的个人生平及道教思想特点，对唐代三教关系和古琴艺术有较为全面的了解。

（三）挖掘《素琴传》包含的丰富琴学美学和音乐美学思想，验证《素琴传》的琴学美学和音乐美学价值。

二、研究方法

（一）文献研究法。广泛搜集唐代古琴音乐文化、古琴音乐美学思想言论，及唐代道教发展的相关文献资料，用客观严谨的标准对材料进行筛选和分析。

（二）文本分析法。深层解读《素琴传》内涵，从而得出更加丰富、深刻的见解。

（三）叙事研究法。文章写作中会部分使用叙事手法进行说明，例如司马承祯个人生平、唐代茅山宗发展、唐代古琴音乐文化的繁荣等等。

（四）社会学研究法。唐代是儒释道思想交流与碰撞的时期，《素琴传》也体现了儒、道两家琴学美学和音乐美学的杂糅性。因此，需要把对《素琴传》的考察放在整个唐代社会的大背景下进行研究，尤其需要注意《素琴传》思想的社会性。

三、研究现状评述

现有文献和研究成果已经表明，唐代是古琴艺术、同时也是道教的繁荣期，两者的繁荣有没有内在联系？胡乐盛行的背景下，作为华夏传统音乐的最重要代表的琴乐，究竟是什么样的状态？是值得思考的。当代学界固然对琴乐爱之有加，一般人也趋之若鹜，但唐代的琴乐、琴论、琴谱、琴人、琴史诸方面，尤其是唐代道教与琴乐的关系，还是有许多可以进一步研究的问题。以笔者观察，目前的研究成果总体上以不同视角分别对古琴与传统音乐的关系、古琴与文人音乐、古琴音乐美学、古琴的记谱方式以及古琴未来的发展等方面进行了充分的探讨，成果不可谓不丰；不过，对茅山宗第十二代宗师的司马承祯音乐美学专著《素琴传》的相关研究似乎还不多，还没有引起学术界足够的重视，这就为本文的写作留下了极大的探讨空间。

我们可以借助以下五组关键词的检索，大致了解学术界目前的研究状况。

（一）“道教古琴”。

在“知网”键入关键词组“道教古琴”后，出现结果 1189 条，经过筛选梳理后主涉及以下几个方向：

朱江书《历代道教琴人述略》（《四川音乐学院学报》2002 年第 2 期）和《道教名山宫观中的琴人》（《中国道教》2001 年 10 月刊）对历代有关道教琴人的史料进行了梳理，对琴人的艺术生活做了简要的概述。

整体概述唐代（道教）古琴发展情况的有：苗建华《古琴美学思想研究现状述评》（《音乐研究》2000 年第 2 期），孙正夷《唐代琴文化初探》（复旦大学 2010 年硕士学位论文），涂雅蓝《唐代佛道领域琴之传播研究》（华中师范大学 2013 年硕士学位论文）论述了古琴具有文化属性和艺术属性的双重属性特点。陆涵丽《唐代琴论与古琴美学的发展》（南京艺术学院 2010 年硕士学位论文）主要对唐代琴论的功能、审美、演奏等进行了考察，第一章“唐代琴论对此前功能论的继承”第二节“对道家琴乐功能论的继承”中有对司马承祯的说明。

对地方琴派进行研究的有：李松兰《穿越时空的古琴艺术——“蜀派”历史与现状研究》（上海音乐学院 2011 年博士学位论文）对蜀派古琴的孕育、产生、传承的、历史与现状进行综合考察。姜伟、王辉《金州古琴与道教》（中国道教 2008 年第 2 期）主要对近现代辽宁金州地区著名琴人做了简要的说明。

从琴诗角度考察道教古琴的有：宋博媛《道教文化中的古琴艺术研究》（《北方音乐》2017 年第 2 期）探讨了古琴艺术与道教文化之间的联系。罗小霞《唐代琴诗研究》（南京师范大学 2014 年硕士学位论文）总结了唐代琴诗的数量、主要内容、基本情况，考察了琴诗及琴意象包含的形制、文化意蕴，分析总结了琴诗的题材内容，对琴诗的诗歌艺术、琴声演奏的具体环境、琴曲歌辞不同时期的创作特点、琴诗价值等方面都做了充分的探讨。邓婷《唐代古琴诗研究》（辽宁师范大学 2010 年硕士学位论文）对唐代古琴诗作反映的古琴概括况、唐诗琴意象的情感积淀及成因、古琴意象所反映的古琴审美和白居易的古琴音乐思想进行了说明。张建萍《唐代古琴诗探析》（内蒙古师范大学 2010 年硕士学位论文）考察唐代古琴诗的表现内容、意义和价值，阐释唐代古琴诗风貌。对“琴禁论”进行主要论述的张娣《论中国古琴艺术之“禁”的观念》（首都师范大学学报 2011 年第三期）。另外，还有从文献角度考察琴学文献的朱金波《唐代琴学文献辑考》（华中师范大学 2016 年硕士学位论文）。

（二）“司马承祯”。

在知网平台以全文为搜索条件，键入关键词“司马承祯”后出现结果 228 条，

经分析梳理后可以看出，音乐学界对于司马承祯的研究目前主要集中在他的道教思想方面，包括宗教思想、修道理论等方面的研究，如：

王运飞《司马承祯道教思想研究》（中央民族大学 2010 年硕士学位论文），李明镜《司马承祯道教思想研究》（郑州大学 2016 年硕士学位论文），姜约《司马承祯〈坐忘论〉修道阶次思想研究》（《宗教学研究》2015 年第 2 期），蒋朝君、田湖《道学中的“坐忘”思想及其意义——以司马承祯的〈坐忘论〉为主体之展开》（华侨大学学报 2013 年第 4 期），卿希泰《司马承祯的生平及其修道思想》（《宗教学研究》2003 年第 1 期），罗中枢《论司马承祯的修道思想和方法》（《社会科学研究》2003 年第 3 期），朱越利《解读司马承祯传记》（上）（《中国道教》2016 年第 4 期）、《解读司马承祯传记》（下）（《中国道教》2016 年第 5 期），汤其领《司马承祯的修道思想》（《河南科技大学学报》2007 年第 1 期），卢国龙《论司马承祯的道教思想——养气存形与坐忘合道》（《中国道教》1998 年 2 月刊）等等。

还有从其他角度进行分析的，如：

张硕《司马承祯之身体美学研究》（苏州大学 2013 年硕士学位论文）从“身体”视角诠释司马承祯道教美学的意义。陈再阳《道教文化与诗歌意象——以有关天台山道教的唐诗为对象》（上海师范大学学报 2012 年第 5 期）研究天台山道教唐诗对唐诗意象形成的重要作用，其中有对司马承祯诗作的分析；杨辰鸿《唐代道教人物画研究》（四川师范大学 2016 年硕士学位论文）以唐代道教绘画为考察对象，明确了司马承祯对五岳真君图形制定的贡献，并将修道思想与绘画创作相关联进行了一定的阐述。宋娟《王屋山道教研究——以碑刻资料为基础的分析》（河南大学 2013 年硕士学位论文）以王屋山为考察对象，纵向分析了王屋山自黄帝至明清各个时期的代表性人物，在文章第二章第二部分“隋唐王屋山道教”中有“司马承祯入主王屋山”的部分。张敬梅《司马承祯与道教名山》（《中国道教》2004 年第 4 期）考察了司马承祯与王屋山、天台山以及五岳的联系。胡旭《方外十友与盛唐文学》（厦门大学学报 2013 年第 1 期）分析了陈子昂、宋之问、司马承祯、释怀一等“方外十友”形成的原因以及他们对盛唐文学的影响。张鲁君、韩吉绍《〈上清侍帝晨桐柏真人真图赞〉考论》（《宗教学研究》2012 年第 3 期）从图像入手分析了现存《图赞》图像与文字存在的多处矛盾，指出现存《图赞》并非为司马承祯创作时的原貌。师伟红《司马承祯交游与文学考论》（湖南师范大学 2017 年硕士学位论文）侧重点在于对司马承祯的交游和文学视角进行了综合性的整理，其中的第三章第三节“司马承祯的文学艺术成就”之二——“修身养性的琴乐技术”中，对《素琴传》中琴乐静心养生的观点进行了一定的论述。

（三）“司马承祯”“ 音乐”。

键入关键词“司马承祯”“音乐”，出现结果 36 条，经过笔者筛选，与本文主旨有较密切联系的有：胡军《唐代的茅山道教与宫廷音乐》（《中国道教》2001 年 2 月刊）探讨了唐代茅山宗的显赫地位与宫廷音乐的密切联系。程荣、蔡钊《司马承祯〈坐忘论〉于乐艺之鉴》（《求索》2011 年第 10 期）探讨了《坐忘论》中“虚静”思想对乐艺的意义及启示作用。

（四）“素琴传”。

键入“素琴传”，获得相关文献结果 17 条，主要包括：

从文献学角度进行考察的有朱江波《唐代琴学文献辑考》（华中师范大学 2016 年硕士学位论文），在文章的分述第六“司马承祯《素琴传》”部分中对《素琴传》、《琴三诀》有简单论述。

从佛道领域内考察的有：韩伟《朱长文〈琴史〉综论》（《音乐探索》2017 年第 1 期），该文从文献学的角度简述了《琴史》对司马承祯《素琴传》重要的文献传承作用。李祥霆《论唐代古琴演奏美学及音乐思想（上、下）》（《中央音乐学院学报》1995 年第 3、4 期）的第二部分“诸家演奏美学之论中”主要对《素琴传》“此琴之显人之情也”——琴乐表现内在思想情感的美学观点进行了一定论述，但不是对《素琴传》音乐美学思想的专题研究。

（五）“素琴传”“音乐美学”。

键入“素琴传”“音乐美学”后，获得相关文献 4 条：郭艺璇《古代琴论中的演奏美学研究》（南京艺术学院 2017 年博士学位论文）第一章第二节“两汉至隋唐：演奏理论的自觉与展开”，第一部分“美学理论方向”中提到了《素琴传》中记载的“伏羲制琴”的典故。其余三篇分别为陆涵丽《唐代琴论与古琴美学发展》（南京艺术学院 2010 年硕士学位论文）、朱金波《唐代琴学文献辑考》（华中师范大学 2016 年硕士学位论文）和韩伟《朱长文<琴史>综论》（《音乐探索》2017 年第 1 期），上文已有介绍，此处不再赘述。但上述四篇均不是以“《素琴传》”为题且进行音乐美学方向的专题研究的。因此，我们可以得出结论，以《素琴传》为题并进行音乐美学专题研究的期刊论文为 0 篇。

以上是借助知网平台得出的数据，另外，就现有出版物来看，包括一般美学著作，如叶朗《中国美学史大纲》、敏泽《中国美学思想史》、李泽厚《华夏美学》等，以及音乐美学专著，如蔡仲德《中国音乐美学史》、张前《音乐美学教程》等在内，均没有将司马承祯及其《素琴传》纳入研究视野，也没有以专门章节进行论述。

因此，经以上数据分析后可以得出，目前国内音乐学学术界对司马承祯《素琴传》的研究总体呈现缺失的状态，偶尔出现也是篇幅不长的介绍性地简述，更不要说系统全面的学术成果了。

本文是建立在史料基础上的音乐美学研究，既需要有“学”的学术内涵，也应有“史”的学科性质，因此要准确掌握司马承祯的古琴美学思想，就必须对《素琴传》展开文献解读及注译，以求得真知灼见。以下是对司马承祯《素琴传》所作的解题工作。

四、《素琴传》解题

《素琴传》中的“素琴”为何意？“素琴”二字对司马承祯来说究竟意味着什么？“素琴”二字表达了他怎样的美学追求？若要了解司马承祯《素琴传》的音乐美学思想，我们还是需要首先对“素琴”二字进行解读。

“素”者，《说文解字·卷十三》（清陈昌治刻本）载：“白緻繒也。从糸垂，取其泽也。凡素之属皆从素。”[1]清段玉裁《说文解字注》云：“素。白致繒也。繒之百白而细者也；致者，今之緻字，汉人作注不作緻，近人改为緻，又于糸部增緻篆，皆非也。郑注《礼记》曰：‘素，生帛也。’然则生帛曰素。对练繒曰练，而言以其色白也，故为凡白之称，以白受采也，故凡物之质曰素。”[1]以上两种解释无非大概讲“素”最初指白色的丝织品，有了白的底色才好印染其他颜色，即孔子所谓“绘事后素”（《论语·八佾》）之意。

“素琴”二字据目前可见的资料最早出处是《礼记》。《礼记正义·丧服四制·第四十九》载：“三日而食，三月而沐，期而练，毁不灭性，不以死伤生也。丧不过三年，苴衰不补，坟墓不培。祥①之日鼓素琴，告民有终也，以节制者也。”[2]郑玄注曰：“鼓素琴，始存乐也。三年不为乐，乐必崩”。其中“祥之日，鼓素琴”意为到了除丧期间可以弹素琴，表示丧仪已尽，丧期结束，为免“以死伤生”，鼓素琴用来消减伤情，古人极重视礼制，对于丧期活动有严格的限制和规定，但鼓素琴又以防“以死伤生”、劝解不可过分沉湎于失亲之痛为目的。因此可以推测，祥日所鼓的素琴多半是在礼法孝道和慰心之间寻求一个平衡，极有可能是象征性地弹奏，但至于这个象征性地弹奏究竟是后来《晋书》中“弦徽不具”彻底无法弹奏的无弦琴，还是素面无华饰但可弹的琴，《礼记》并没有明确说明。也就是说，“素琴”这一概念从最初就因语焉不详成为了后世争议的源头。

除丧期鼓素琴是否存乐的争议，在之后其他文献中亦有显现：《礼记·檀弓上第三》：“孔子既祥，五日弹琴而不成声，十日而成笙歌”[3]、“颜渊之丧，馈祥肉，孔子出受之。入弹琴而后食之。弹琴以散哀也。”[3]孔子在祥日鼓琴，有虽

① 祥日。即是除丧期。

“不成声”、但有音响的鼓琴行为；颜渊丧期满十三月，孔子受祥肉并弹琴以示节哀，此二者为存乐之证。

北宋《册府元龟·卷五百八十一·掌礼部·奏议第九》记载了北魏偏将军乙龙虎未满丧期而求仕是否判罪的两方争论过程时，涉及了祥日鼓素琴的问题：“又《礼》言，‘祥之日鼓素琴’。郑云：‘鼓琴者存乐也’。孔子祥後五日弹琴而不成，十日而成笙歌，郑注与郑志及逾月可以歌皆身自，逾月可为，此谓存乐也.....。至于素琴，以示终笙歌以省哀者，则非乐矣。”[4]一方以为除丧期鼓琴确实存在音乐，除丧鼓琴也是被《礼记》所允许的；一方认为祥日鼓琴是“非乐”的，并不存在真正意义上的音乐形式。

此后，“素琴”一词出现在了许多文献中，且与陶渊明和无弦琴密切相关[5]：“渊明不解音律，而蓄素琴一张。每酒适，辄抚弄以寄其意。”（《昭明太子集·陶渊明传》），“陶潜性不能音，而蓄素琴一张，弦徽不具。”（《晋书·陶潜传》）之后的文章和著作也多沿用这一说法，如：“徐修仁勉，琴铭曰‘贫士旧传’，即五柳先生无弦琴。”（虞汝明《古琴疏》）、“潜不解音声，而蓄素琴一张，无弦.....。”（《宋书·陶潜传》）、“.....尝蓄素琴一张，每有酒适，尝抚弄以寄情意。每曰，但得琴中之趣，则不假鸣弦而自适矣。”（《琴史·陶渊明》）、“旧说陶渊明不知音，蓄素琴以寄意，曰：‘但得琴中趣，何劳弦上音。’东坡尝言渊明亦作忘琴者，五音六律不善 为忘琴，苟为？不然虽无琴可也，岂独弦乎？以是知旧说之妄。渊明自云以七弦岂得为？不知音，当是有琴而弦弊，不复更张，但抚弄以寄意，如此为得其真。”[6]《永乐琴书集成》言陶渊明“性不解音，常蓄素琴一张，每有酒适，常抚弄以寄其意，每曰：‘但得琴中意，何劳弦上声。’盖得琴之意，则不假鸣弦而自适矣。”[7]

另有诸多诗作文章也喜引用“素琴”，如“有菊翻无酒，无弦则有琴。”（庾信《卧疾穷愁》）、“故人惜此去，留琴明月前。.....抚琴犹可绝，况此故无弦。何必雍门奏，然后泪潺湲。”（李益《闻亡友王七嘉禾寺得素琴》）、“暗芳足幽气，惊栖多众音。高兴南山曲，长谣横素琴。”（宋之问《夜饮东亭》）、“陶令日日醉，不知五柳春。素琴本无弦，漉酒用葛巾。”（李白《戏赠郑溧阳》）、“月出鸟栖尽，寂然坐空林。是时心境闲，可以弹素琴。”（白居易《清夜琴兴》）、“素琴机虑静，空伴夜泉清。”（温庭筠《早秋山居》）、“可以调素琴，阅金经”（刘禹锡《陋室铭》）、清代苏六朋画作《仕女图》，画中题字“画却春山理素琴”，画中的琴是有弦无漆饰的。

以上的史料能够帮助我们窥见古人对于“素琴”的认识，既有认为“素琴”就是不可弹的无弦琴，也有认为“素琴”是可弹的素装琴，但“素琴”究竟是什么样的琴，好像一直没有一个明确的、公认的说法。

目前学术界针对“素琴”的观点主要分为三类：

第一类认为素琴与宝装琴相对，是没有彩漆装饰和布藻垂文的素装琴。

郑珉中先生在《论日本正仓院金银平文琴兼及我国的宝琴、素琴问题》[8]一文中，认为《晋书》所载有不笃实的嫌疑，所谓“弦徽不具”的说法不确切，无弦之乐（勒）的嘲解也是不确切的。他认为陶潜弹琴的目的不在得音之义，而是以琴养心。陶渊明也非“不解音”之人，在对比了《晋书》所载与《琴史》中关于陶潜性不解音、蓄素琴一张、“不假鸣弦而自适矣”的记载后，认为《晋书》无疑是史料失实之误，加上后人附会，素琴才变成了无弦琴。

第二类认为素琴确实是无弦无徽的无弦琴。舒宝璋《“素琴”别解》[9]中，明确指出“陶潜晚年那张琴，是没有弦徽”无法弹奏的、“只能抚弄抚弄表示一下意思的琴。”他还认为，陶潜“少学琴书”，并非真正地“性不解音”，无弦琴的出现是因为陶潜时运不济撤弦以泄愤懑之情，道士孙登抚一弦琴也由于此。最后，作者还列举并解释了陶渊明之后的李白、杜甫、白居易等人的诗作中的“无弦琴”，认为所谓“无弦琴”仅是表层含义，有所寄托、感慨、阐释才是“无弦琴”的更深意义。

第三类认为“素琴”代表一种审美理念，这与本文关系极大。该观点认为，弹奏无弦琴可以体现对“道”的无限追求，至于琴是否有弦已经变得不再重要。李国强在《宋代琴论中的“无弦”琴乐审美观念——兼及与“意象”审美理论的关系》[10]一文中认为，宋代“无弦”的琴乐审美观可追溯至老子“大音希声”；“无弦琴”的出现并非否定琴弦的存在，而是为了超越有限的琴音去追求无限琴意的体会和观照，只要得到了琴中意趣，是否有弦已经不再重要。它还指出，陶的“无弦”概念是在魏晋“得意忘言”“得意忘象”影响下产生的。吴国富《无弦琴与内丹修炼》[11]一文中，作者对道教典籍中关于“无弦琴”记载进行论证后，认为无弦琴是道教内丹家修炼的方法之一，如《皇庭内景玉经》的“琴心三叠舞胎仙”下注曰“心琴内抚，韵透青霄，胎仙舞就，灵耀彰昭。”又有全真派吕洞宾《百字碑》“坐听无弦曲，明通造机。”总结就是无弦琴体现老子的“大音希声”，可使修炼者“得无弦琴之意而忘无弦琴本身”。

皮朝纲《禅宗音乐美学著述研究》[12]一书记载了五代后梁僧人大同和尚“无弦琴最妙”的观点，并认为“禅家以无弦琴喻禅理之不可说”，大同和尚所说的无弦琴是“没有上弦”“无法弹奏”的琴，弹奏无弦琴的目的并不是“品赏乐曲”，而是“寄托弹奏者的情感。”

据现有资料来看，作为茅山宗第十二代宗师，司马承祯出身名门，又天资聪慧。《旧唐书卷一百九十二·列传·隐逸》记载他少时即拜入潘师正门下，武则天曾手敕赞美，唐睿宗问其阴阳术数之法并赐宝琴一张，唐玄宗召入京师、亲授法箓，

并在他的建议下新建五岳真君祠，可谓风光无限；他云游四方且与当时名流文士交往密切，李白曾作诗文称赞司马承祯："余昔于江陵，见天台司马子微，谓余有仙风道骨，可与神游八极之表。因著《大鹏遇希有鸟赋》以自广。"（《大鹏遇希有鸟赋》），北宋琴家朱长文对司马承祯评价道"唐人高子微之风者众矣，其操履艺业盖可师云。"[13]可见司马承祯在当时的声望和影响力的。

那么，对司马承祯而言"素琴"究竟是什么？他为"素琴"立传的目的又是什么？

首先，司马承祯懂琴、操琴。司马承祯生活中是存在弹琴活动的。睿宗曾赠司马承祯"宝琴一张"，《素琴传》中对于司马承祯的斫琴过程也有详细的描述："候琼霜之既降，俟珪叶之凋去；定阴阳之向背，揆长短之尺寸"[14]、"施以五弦，绳缲有差；品以五音，调韵成弄"[14]、"于是施轸珥，调宫商，叩其音韵，果然清远。"[14]司马承祯本人诗作《答宋之问》"白云悠悠去不返，寒风飕飕吹日晚。不见其人谁与言，归坐弹琴思逾远。"[15]甚至有文献证明其作有琴曲，都可以证明司马承祯是一个对琴非常熟知的道家琴人。

其次，司马承祯有琴学思想。为"素琴"立传，是意图超越有限的琴而去追求无限的"道"。作为道教茅山宗代表人物，司马承祯师承陶弘景，加上天资聪慧勤奋好学，其道家理论思想自成一派，将琴作为"修道"的方式之一也是非常可能的[16]，道家历来也非常重视琴在增进修为上的重要作用，大概对司马承祯而言，弹奏有弦的琴和追逐"无弦琴"之外的大音希声并不存在矛盾[17]，他为"素琴"立传，是为了表达对"道"的追求，是道家对"空"、"虚"审美追求的写照，是道家"大音希声"、"至乐无声"审美理想的体现。

以上是本文作者参酌各家文献所作的《素琴传》解题工作。

第一章　司马承祯及唐代茅山宗发展概况

第一节　司马承祯其人及其道教思想

一、司马承祯其人

司马承祯（公元647年—735年），字子微，法号道隐，自号白云子，道教上清派茅山宗第十二代宗师。《旧唐书·一百九十二卷》、《全唐文·九百二十四卷》，《云笈七签·卷五》对其生平事迹均有记载。司马承祯出身晋王室司马氏一脉，历史上著名的“司马八达”便出于此，先祖司马俊曾任东汉颍川太守，曾祖司马裔曾任北周晋州刺史，父亲司马仁最历任唐襄、滑两州长史，家族背景强大。司马承祯少时好学、天资聪慧，不慕名利遂出世为道。拜入茅山宗潘师正门下学习符箓、辟谷、导引、服饵等道术并得到了潘师正的肯定；司马承祯学成后遍访道教仙山，最后于今浙江天台山落脚，期间武则天曾将他召至京城谈论道法，并赞赏其学识亲敕手书赞美，在他返回天台山时又亲敕麟台监为司马承祯饯行；唐睿宗于景云二年令司马承祯兄长司马承祎至天台山请司马承祯返京，后又将司马承祯召至宫中问其阴阳术数之事，受到睿宗的肯定和赏识，司马承祯请辞时又赐宝琴及霞帔，一时间风光无两；玄宗朝时，司马承祯分别在开元九年、十年、十五年入宫觐见，玄宗采纳司马承祯谏言后敕书另建五岳道观，可谓倍受荣宠[18]。

二、司马承祯道教思想概述

作为茅山宗第十二代宗师，司马承祯一生博学多才，不仅精于道学，在哲学、养生、古琴、书法、诗辞文赋等方面也有很高的造诣，主要著作包括了讲述修道方法的《坐忘论》，探讨长生求仙的《天隐子》，反映琴学美学思想的《素琴传》，以及行气愈疾的《服气精义论》及其他《太上升玄消灾护命妙经颂》《天地宫府图并序》等等[19]。《唐书·礼乐志》载司马承祯制《玄真道曲》，《永乐琴书集成》载司马承祯“因援琴而作《坐忘引》。又每调弦爱作商声，以其清泛疏越故歌《白雪引》，以明其道.....。’”[20]

司马承祯所承上清派以《上清经》、《黄庭经》为主要研习对象，不重符箓、金丹之类的修道外法，讲究通过“调息”——“气”的周身运行和“存神”——“存思诸神”相结合的修炼方式达到长生不老的目的。司马承祯主要思想包括了“道本元气论”、“服气精义论”、“坐忘论”三点，以下做简要说明：

“道本元气论”。司马承祯《坐忘论·得道七》讲：“道者，神异之物，灵而有性，虚而无象，随迎不测，影响莫求。不知所以然而然，通生无匮，谓之道。”[21]第一，“道”的本质是虚无，无可见的物象存在且形态变幻莫测，人难以用感官

把握；“道”取用不竭，“道”的存在不以人意志为转移。第二，“道”是“有”，有“物”、含“气”，“气”的运化冲和汇聚分散构成万物。《天地宫府图》言：“夫道本虚无，因恍惚而有物，气元冲始，乘运化而分形。”[22]《服气精义论并序》也中说：“夫气者，道之几微也。几而动之，乃生一焉。”[23]也是讲“象”、“物”、“气”微不可查、随形变幻、孕生万物，成为天地自然的元始。

《服气精义论》阐述了司马承祯对养生修炼等方面的见解，论述了服气之法对于人体器官功能运行和维持精神状态的重要作用。司马承祯首先肯定了“夫气者胎之元也，形之本也。”[23]，气是人胎元的源始，是人形体的本源，“气全则生存，然后能养志，养志则合真，然后能久登生气之域，可不勤之哉！[24]”气的完整运行是人生存发展的基本条件，于人体有利的“生气”才是修道者取用不竭的宝贵资源。通过服气、纳气之法吸纳天地精华，使元气充分运行于脏腑间，就可驱疾养体长寿。另外，司马承祯不赞成炼制丹药的行为，认为最为快速有效、能与“虚无”的道相合、与神灵的德行相应的方法唯有气的修炼。至于纳气的方法，《服气精义论》汲取灵宝派提出了“服六戊气法”、“服三五七九气法”、“养五藏五行气法”等，如“宜各向其方，平坐握固闭目，叩齿三通”（服真五牙法）、“徐徐以鼻微引气”（服三五七九气法）、“春以六丙之日，时加巳，食气百二十助於心，令心胜肺.....”（养五藏五行气法）等等总体上看都是教人如何咽津吐纳、引导气的运行、进行肢体运动的导引之术。

如果说《服气精义论》讲的是养身之法，《坐忘论》和《天隐子·坐忘》则讲的是修心之道，总体上看是身心性命双修的道教思想。

现以《坐忘论》为篇名的文章有二：一为“七阶《坐忘论》①”[25]，二暂称石刻本“形神《坐忘论》②”，总体上主张性命双修、形神具备[26]。本文《坐忘论》文本参考吴受琚《司马承祯集》[27]卷七“坐忘论并序”中对诸版本整理后的结果，下面进行简要概述。

司马承祯的“坐忘”思想[28]集中于《坐忘论并序》和《天隐子·坐忘》两篇，“坐忘”是一种尽量使心灵脱离身体的束缚、停止对外界的感受和干扰、跳出有限的物象，回归本心、归复本我，达到“物我两忘”的境界。《坐忘论并序》含序、敬信、断缘、收心、简事、真观、泰定、得道八个部分[29]。“敬信”强调对“道”的笃信无疑；“断缘”是一切以修道为重，不为俗事所扰；“收心”强调修道之人须涤除心垢、循序渐进、践行积累；“简事”即“知其闲要，较量轻重”，事物判断以是否有利于修道为标准，与俗世划定界限；“真观”是摆脱物象、把握

① 《七阶坐忘论》含“敬信”、“断缘”、“收心”、“简事”、“真观”、“泰定”、“得道”七篇，主撰人为司马承祯。

② 今存于济源的碑刻《坐忘论》，文本与“七阶《坐忘论》”有较大差异。朱越利认为“七阶《坐忘论》”的作者是赵坚（赵志坚），“形神坐忘论”从内容上更贴近司马承祯主张性命双修的理论。

事物规律、参透事物本质的境界；“泰定”即为“形如槁木，心若死灰，无感无求”，修道者需静笃守心就可使潜藏于内心之慧逐渐显露；“得道”是“神与道合”、“与天同心而无知，与道同身而无体”、“六根洞达”，是修道的最高境界。

《天隐子·坐忘》[30]包括序言在内的“神仙”、“易简”、“渐门”、“斋戒”、“安处”、“存想”、“坐忘”、“神解”及“后序口诀”十个部分[31]。“神仙”篇指出“神仙亦人”的观点，人是可以凭禀得之灵气羽化登仙；“易简”意为不可高深诡谲；“渐门”是要循序渐进，不可急求“顿悟”；“斋戒”、“安处”、“存想”三篇分别是对修道者在饮食、居所、思想状态的建议，即不可过于饥饱，不必华宇广榻，需闭目收心、静心自省、隔绝外扰；“坐忘”即是形泯心不动，“彼我两忘、了无所照”才是“坐忘”；“神解”篇是对“斋戒”、“安处”、“存想”、“坐忘”的进一步通俗化解释。

三、司马承祯道教思想影响及评价

从总体上看，司马承祯的道教思想[32]一方面继承了上清派存思服气的修炼方法，并且做到了修炼理论与修养实践相结合，使得修养之术真正可操可行；但同时又能看到他对于儒、释两家以及魏晋玄学的吸收，《坐忘论》里有佛教天台宗的“止观”之说与“定慧”之法[33]，文中的“处喧无恶”“涉事无恼”与王弼所说“圣人有情”颇为相似。《服气精义论》以气养生、运气疗病的修炼学说，在道教哲学理论基础上对生命的起源和演化有所论述，尤其是关于服气、纳气的内丹修炼之法促进了魏晋以来道教由外丹之学向内丹之学的转化，《天隐子》里讲人生而有灵、“神仙亦人”的观点能看到孟子“性善论”的痕迹，可以这样说，正是这样对诸家学说的融会贯通才使得上清派在盛唐那个风气开放、思潮激荡的时代走上了一个高峰。“以老庄思想为依据，吸收佛教止观、禅定的方法”、“在唐代修炼外丹的风气中.....，特别是在道教由外丹向内丹的转变过程中，起到了理论奠基的作用，重视内丹，对宋明理学也产生了重要影响。”[34]，“道教‘虚静’观的正式形成有赖于司马承祯的努力”[35]。因此，司马承祯当之无愧是唐代上清派的代表人物。

第二节　唐代茅山宗繁荣发展的原因分析

唐代无疑是道教发展的高峰，唐代统治者或出于政治考量，或出于宗教信仰和长生不老的追求，或出于国家祭祀社会祈福的需求，在整个社会构建起了崇道重道的风气，李氏皇族尊老子为先祖，称其为“太上玄元皇帝”，重道士、设道举等举措使得道教的社会地位达到了前所未有的高度，文献中也有多处道士与唐

朝皇室交往密切的记载，而开元天宝年间更是上清派——茅山宗的繁荣期[36]，以王远知、潘师正、司马承祯、吴筠、李含光等人为代表的茅山宗一时风光无两，《全唐文》中的敕书①能够佐证上清派——茅山宗的在当时的繁荣程度[37][38]。

上清派——茅山宗能够在唐代获得较高的社会地位可能有以下几个原因。

第一，历代高道的积累。上清派《上清经》为教派经典，注重个人的修行以及养生修炼之法，以行气存思为途径修养身心的同时辅以一定符咒之法，后经南朝陆修静与孙游岳的改革与完善，上清派在组织制度、斋醮仪式、教派典籍等方面也渐渐完善，并摆脱了原始道教的粗陋之弊，不断向主流意识靠拢[39]。集大成者陶弘景在上清派系历史的梳理、思想典籍的整理与完善以及道教养生医药方面做出了巨大贡献，之后的王远知促进了茅山宗与当权者亲密关系的构建，潘师正推动了茅山宗在北方的传播和道教义理的建设，司马承祯对上清派修炼的服气存想之法进一步成熟，李含光整理上清经法等等行为对茅山宗思想体系的丰富和完善都起到了巨大的推动作用。本文所论的司马承祯之所以能够在盛唐时期引领茅山宗走向巅峰，与茅山宗前辈对道教义理的丰富凝练是分不开的。

第二，茅山宗与当权者形成的亲密关系也是上清一系繁荣发展的重要原因。宗教与政治的关系历来相当密切[40]，尤其在社会动荡、政权更迭之时，宗教创建的舆论环境和谶言的作用往往是不可忽视的[41]，从历史上来看，谶言多出现于社会动荡时期，谶谣往往会“被利用为新的皇帝或英雄的诞生正当化、合理化以及神圣化的手段。”[42]尤其是在社会动荡政权更迭的特殊时期，神秘的宗教力量往往会与野心勃勃的政治家联手以求得双赢。南朝时期陆修静就与刘宋朝廷关系匪浅，宋文帝曾留陆修静京师讲学，宋明帝又将陆修静请至京师，礼遇有加；南齐孙游岳曾在宋明帝在位时两次奉召入京；陶弘景也曾有过谶言进献的经历，王远知曾在唐高祖李渊起兵前向他“密告符命”，言其是“龙潜也”（载于《旧唐书·第一百九十二卷·列传一百四十二》）。

这样的预言为上位者提供了足够的舆论环境，在上位之争中产生了不可小觑的作用。司马承祯在这样的“历史友好关系”下与皇室接触密切，多次应召入宫，以其丰富的学识和人格魅力受到帝王的赏识。

最后，茅山宗的历代宗师多是富于学识的高门子弟，高贵的出身、良好的文化素养以及其在教派内外具有的号召力深得权力斗争者的青睐，这也是茅山宗得到巨大发展的因素之一。

① 《全唐文》中记载的皇室赐予上清派——茅山宗道士的诏书就包括了唐高宗时期道士王远知的《赠王远知太中大夫诏》（卷十三）和唐中宗时期的《赠王远知金紫光禄大夫诏》（卷十六）；道士司马承祯有睿宗所赠的《赐天师司马承祯三敕》和《复建桐柏观敕》（卷十九），玄宗所赠的《赠司马承祯银青光禄大夫制》（卷二十二）和《赐司马承祯敕》（卷三十六）；李含光有玄宗所赠的《迎李含光敕》、《命李含光建茅山坛宇敕》、《赐李含光玄静先生敕》、《答李含光进紫阳观图敕》、《赐李含光进灵芝敕》、《命李含光奉词诣坛陈谢敕》等等（以上录于卷三十六）。

第二章　初、盛唐三教关系演变下的古琴艺术

第一节　初、盛唐三教关系演变

经过上一章的分析我们已经知道司马承祯道教思想中的儒、释因素，这是其思想杂糅性的体现，是司马承祯道教思想的特点，也可以说是他所在时代思想的总体特点[43]。唐代三教政策总体较为均衡，三教之间在保持理论内核不变的情况下，不断相互借鉴吸收逐渐走向融合[44]，使得这一时期的三教思想总体呈现上相互吸收的融合性特征[45]。

开国的唐高祖李渊在百废待兴的情况下外以黄老之学于民休养生息，内采儒家之术重建社会秩序，确立了“以儒家为中心的重道政策，又有明显的抑佛倾向”[46]的三教政策。李世民统治初期就鲜明确立了儒家思想的绝对领导地位，并将道教地位置于佛教之上，对佛教利用与限制政策并存；唐初多次“三教讲论”尤其促进了道教理论的完善，重玄学繁荣发展，为内丹之说奠定基础。高宗李治统治初期，儒家思想仍是正统，崇道重道的风气也依然盛行，道教义理借重玄学之势更具哲学性和思辨性，佛教地位有所提高，三教围绕“老子化胡”、“夷夏之争”等问题展开激烈辩论，促进了道、释向国家意志的靠拢，也为玄宗时期的三教鼎力的格局奠定了基础。武则天统治前期佛高于道，统治后期开始恢复道教地位，主张释道并重。中宗李显继位后着手恢复道教地位，但扶持佛教政策依然存在，但道教和儒学都没有得到足够的关注。唐睿宗时期道教有了一定的发展，公主入道修行，司马承祯的治国政策获得皇帝赞许，但出于政治需要，扶持佛教的政策依然存在。

玄宗一朝是道教发展的黄金期，在统治初期就明确了重儒、崇道、抑佛的方针政策。从“重儒”来看，玄宗本人好儒，非常重视儒家学说的社会功能，不断提高儒生地位、推行地方文教、使儒家学说广泛应用于社会治理，儒家经典成果卓著。而“崇道”则体现在玄宗亲注《道德经》、建造宫观、斋醮仪式成为国家典仪，道士女冠重归宗正寺管辖，恢复道士女冠地位在僧尼之上的决策，并于开元九年召司马承祯入宫亲授法箓。“抑佛”方面，对佛教多加限制和利用，佛教汲取儒道产生禅宗，标志佛教本土化完成。玄宗统治后期个人不仅热衷于仙丹之术以求长生不老，还大兴土木广置宫观、亲密道士、尊道经、设道举、崇道乐等措施全力拔高道教地位，道教理论体系走向义理化和哲学化。但总体上看，玄宗一朝三教之间势均力敌且均得到长足发展，三家各善其事、相互借鉴又彼此制衡，真正形成了三教鼎力的局面。

可以这样说，儒家的社会伦理、仁义道德、治世安民，道家的自由旷达、物

我两忘、修心养性，释家的悲悯情怀、因果轮回等思想因素共同构成了中国人的精神内核，中国传统文化也可以说是“以三教为中心的多元文化冲突与融合的产物”[47]。可以毫不夸张地说，三教思想对中国人的哲学观、人生观、价值追求、社会认同以及社会文化均产生了深远深刻的影响[48]。

第二节　三教关系演变下的古琴艺术

从第一节初、盛唐时期三教关系的演变基本可看出，唐代思想文化的最显著的特色就是兼收并蓄、多元融合，不仅本土有三教之辩，还接纳了大量自西域以及周边民族和地区的音乐、宗教、服饰、饮食等文化，从宫廷到民间都多有追捧者。音乐的繁荣尤其凸显了当时文化的多样性，宫廷燕乐的十部乐中有六部是胡乐，坐、立部伎所演奏的曲目风格和演奏形式多有龟兹因素，胡乐、道乐、佛乐在国家祭祀典仪中均有体现，道教音乐在宫廷燕乐中也多有体现，另外有“道调、法曲与胡部新声合作”的记载[49]，《唐会要·卷三十三》①中还有很多乐曲改名的记录，这些情况都反映了初、盛唐时期多样音乐文化共存的状态。

中国人自古就以华夏民族自居，天朝上国、礼仪之邦，认为四夷之地偏安一隅，文教不敌中原。自秦汉起儒家就有“夷夏之防”，汉魏以来随着“丝绸之路”的开通，中原与西域文化交流不断加深，在隋唐之际达到巅峰。文化的交流也带来了观念的冲突，对“夷夏之防”的讨论也愈发激烈[50]，我们不妨将三教争论焦点之一的中的“夷夏之争”引入音乐，来探索初、盛唐音乐中的“夷夏之争”。音乐史学一般将唐代音乐划分为初唐、中唐、晚唐三个阶段。初唐为雅乐、胡乐和俗乐三足鼎立的局面，中唐则呈现出胡乐俗乐相互融合的特征，晚唐则呈雅乐与俗乐对立的阶段[51]。自西域而来的胡乐和以古琴音乐为代表的“华夏正声”的对抗可以看作是唐代音乐“夷夏之争”的缩影。

隋唐时期的古琴“由于它丰富的音响表现力，被用来演奏较为轻松的曲子，而且被并入合奏乐队演奏消遣音乐，为文人聚会和节日宴飨助兴。但是另一方面的反应却是，一些保守的文人开始更加严格地阐释‘琴道’的特殊原则，以护卫他们心爱的乐器不受庸俗大众的侵蚀”[52]。我们看到一个很有意思的现象，一边是唐诗中有大量关于古琴不敌胡乐的记载[53]，胡乐繁荣之下似乎古琴音乐稍显落寞，“古声淡无味，不称今人情。”（白居易《废琴》）、“嗟嗟俗人耳,好今不好古。所以绿窗琴,日日生尘土。”（白居易《秦中吟十首》）、刘长卿《弹琴》一诗中写道：“古调虽自爱，今人多不弹”，唐玄宗也不喜古琴，甚至到了需要听后“解

① 王薄《唐会要·卷三十三》载：“天宝十三载七月十日。太乐署供奉曲名。及改诸乐名。《太蔟宫》时号《沙陀调》，《龟兹佛曲》改为《金华洞真》.....，《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》，《河东婆》改为《燕山骑》，《俱伦仆》改为《宝伦》，《光色俱腾》改为《紫云腾》，《摩醯首罗》改为《归真》，《火罗鸽鸽盐》改为《白蛤盐》，《罗刹末罗》改为《合浦明珠》。”

秽”的地步，古琴的地位似乎已经让位于胡乐；但另一边我们又可以看到唐玄宗对琴乐教化作用的认可，言“扬风非赠扇，易俗是张琴。”（唐玄宗《赐崔日知往潞州》），嘱咐臣子以琴教民，朝堂和民间也多有擅琴者，唐诗中也有相当丰富的古琴资料，在唐代还出现了大量的琴家以及数量可观的琴学文献，其中记载的琴论、琴曲、琴人、斫琴内容等内容的丰富无不反映出唐代琴乐和琴学的发达[54]。

如同分析唐代三教关系的复杂性一样，我们并不能因为认定有唐一代是胡乐的黄金期，就单纯地以为同时期的雅乐走向了落寞，但借用陈若水先生“唐人二元世界观”的观点也许可以解释即使在盛唐时期也而没有出现胡乐一家独大的原因。唐人在社会秩序和家庭伦理方面以儒家思想为指导，但在个人精神生活和艺术文化方面则是偏向佛道两家的，这就使得唐人尤其是知识分子在喜好胡乐的同时并没有完全忘记被儒家奉为“雅正之音”的古琴[55]，可以看到的是，胡乐、汉乐、道乐、佛乐等多种音乐形态共同滋养着唐人的精神世界，对胡乐的推崇并不代表对古琴的完全抛弃，他们一边享受着明艳动人、色彩绮丽的胡乐带来的精神愉悦，一边又难以割舍古琴音乐为中国古代文人提供重要的精神寄托[56]。因此我们看到，尽管唐代的古琴音乐一定程度受到了胡乐的冲击，但在文人音乐生活以及精神世界里依然存留一块净土，依然保持着旺盛的生命力。

因此，唐代琴曲艺术依然在胡乐侵入下繁荣发展，成就了大量的专业琴家，出现了琴曲创作和整理的高峰，斫琴技术不断进步，记谱法的逐渐完善，古琴演奏技术及美学思想的发达，琴诗的繁荣等诸多方面，下面分别进行描述。

一、琴人

本节对朱长文《琴史》[57]和《永乐琴书集成》[58]第十四卷、第十五卷两本古籍中记载的重要唐代琴人进行收录，他们之中有像王绩①、卢藏用②、白乐天③才思卓俊的诗人，有像吕才④、房琯⑤、李勉⑥、陈拙⑦这样官场求存的仕人，有琴艺高超如赵耶利⑧、董庭兰⑨、薛易简、陈康士这样的琴家，也有像司马承祯、郭虚舟、

① 《永乐琴书集成》第 1298 页载王绩弃官后种田、酿酒、读《老》《庄》，著《醉乡记》，曾加减旧弄，作《山水操》为知音者所赏”。

② 《永乐琴书集成》第 1307 页卢藏用文采卓著，仕途失意后归隐终南山习练气辟谷之术，“于琴亦尤用思精”，琴艺高超又心思巧妙，受到当时文人雅士的追捧。

③ 《琴史》载白居易“嗜酒耽琴淫诗”，琴诗数量颇多。

④ 吕才。唐代哲学家、音乐家，三十岁时入弘文馆主持文献编纂。《永乐琴书集成》第 1298 页载其“尤邃音律”，曾“依琴中旧曲”复原古曲《白雪》。

⑤ 房琯出身高门，《永乐琴书集成》第 1309 页载其“性好隐遁”，文采卓著，风度高雅，“性酷嗜鼓琴，喜宾客，常听董庭兰琴”。

⑥ 李勉。《永乐琴书集成》第 1310 页载其“尤善鼓琴，好属诗，妙音律，能自制琴”，创百纳琴，有家传“响泉”“韵磬”琴两床，曾创琴曲《静观吟》，著有《琴徽字议》。

⑦ 朱长文《琴史》（卷四）载陈拙学无定师，录谱《南风》《文王操》，又作《正声新址》（已散佚）。

⑧ 赵耶利。隋唐两代琴人，《永乐琴书集成》第 1300 页载他“慕道自隐，能琴，当世贤达莫不高之”，被尊称其为“赵师”。勘正琴曲“五十余弄”，主张肉甲相协，作琴谱两卷。

李季兰这样飘逸洒脱的道士。典籍记载中的唐代琴人首先在身份上非常多样化，有仕途得意的名儒、也有屡试不第的落魄文人，有侍奉于御前的翰林琴待诏，也有格调高雅、不慕权贵的民间琴家，有才思俊逸的文人，也有恣意洒脱道士，古琴即使是在胡乐盛行的唐代，也依然是文人的精神象征，依然丰富着文人的精神世界。

二、琴曲

有唐一代也是琴曲创作、整理改编的高潮期，此部分写作依据《永乐琴书集成》（下称《集成》）及《存见古琴曲谱辑览》[59]（下称《辑览》）两部文献中的对唐代琴曲做一个简要的梳理，其中：《大胡笳》《小胡笳》两首琴歌由董庭兰创作，今人研究以为此两曲由汉代相和歌“但曲”发展而来。《颐真》董庭兰之所作，琴曲目的在于“寡欲以养心，息静以养真，守一处和，默契至道。”[60]《广寒游》由唐明皇李隆基所创，《神奇密谱》解题：“飘飘然有独步太罗之想，凭虚御风之趣，挹精荧之流光于太虚也.....”[61]《梅花三弄》曲调源自桓伊，关于作者古时已有分歧，《琴苑心传全编》[62]解题时以为，琴曲《梅花三弄》由颜师古成曲。《静观吟》由李勉作，《枯木禅琴谱》解题：“其音恬逸，句句有洁润之妙，曲小意大，细心鼓之，自有静观自得之意也。”[63]

以上所收录的古琴曲中，《大、小胡笳》的创作融合了北方少数民族的胡笳曲调，《颐真》和《广寒游》的乐曲主旨具有浓郁的道家思想内涵，可见唐人琴曲创作题材的广泛，琴曲内涵的多样化。另《旧唐书·志第八·音乐》[64]载有唐高宗因《白雪》有失古风遂命宫中乐人恢复古制的记载，可见身为皇帝的唐高宗对恢复古曲风貌的重视。

三、琴诗

唐代诗歌创作的繁荣程度已无需多言，这种发达也必然带动了琴曲歌辞的创作.目前学界对这方面的研究主要围绕两个角度展开，一个是对文中直接或间接含“琴”以及古琴形制、审美、功能等相关内容的诗文研究[65][66]；还有一类是对琴曲歌辞这一文体的研究。所谓琴曲歌辞，是在古琴弹奏时用于配合琴曲的诗歌，在内容表达上往往与琴曲乐思相一致，是琴曲思想的重要载体，是文学与音乐高度融合的产物，配有歌辞的琴乐作品也被称为“琴歌”[67][68]。诗人也多因诗文入乐而引以为傲。《全唐诗·卷二十三》收录有唐代琴曲歌辞六十九篇，现择文进行简要分析。

⑨ 董庭兰。开元、天宝年间著名琴家，不慕王侯、不事权贵，寄情山水。

初唐诗人沈佺期[69]作《霹雳引》①。《霹雳引》一说由楚商梁因“出游九皋之泽，遇风雷霹雳，畏惧而归，作此引”。原是表达人对自然的敬畏之心，但沈佺期在诗中刻画了一个踌躇满志、杀胡报国的义士形象。另外，此诗的文体也颇具特色，是一首三言、四言、五言、七言、骚体相交杂的诗作，对自然现象的描写也十分生动。卢照邻的《明月引》②与沈佺期诗、赋结合成文的创作方式有几分相似之处，词藻秀丽，文采卓著。李白《雉朝飞操》③，想来李太白虽有“诗仙”之名，在御前风光无限，但志在从政，奈何虽踌躇满志却郁郁而不得，一身才华不得昭显，苦闷之情犹如年老形单影只，只有满心的愤懑和惆怅。李季兰[70]《三峡流泉歌》④不仅表现出了三峡江水汹涌的气势，还描绘了李季兰指下生风、丝毫不输于男子的高超琴技。典籍中还有鱼玄机、崔造女等女性琴人，一方面说明了唐代女性地位的提高，另一方面也反映了唐代琴乐的发达。

四、斫琴

唐代古琴艺术的繁荣发展与斫琴技术的提高有着密切的关系，存世唐琴的质量与其他朝代相比也是最高的[71]，著名的“九霄环佩”、“大圣遗音”皆是珍宝。斫琴家主要集中于蜀、吴两地，尤其以雷氏、张氏所作之琴为优[72]，他们斫制的琴也深受琴人青睐。蜀地历来有制琴的传统，东汉墓葬中发现不少用于陪葬的抚琴俑，隋代蜀王杨秀曾在蜀地“造琴千面”散流于民间，雷威所制的“九霄环佩”曾用于玄宗三子的继位大典。传说韩滉入蜀时请工匠制琴（大忽雷、小忽雷）献于德宗，房琯被贬官四川后常常以琴会友，可见蜀地制琴业之发达。蜀地制琴首推雷氏，并且形成了家族式的制琴规模，三世不绝。雷俨曾在玄宗朝任翰林琴待诏，之后的雷霄、雷威、雷珏、雷文、雷生、雷会等九人中又以雷威最优，古籍中与雷氏相关的制琴资料也比较多，如《渑水燕谈录》说雷琴“音极清实”，《六一居士诗话》说雷琴“其声清越，如击金石”，琴音颇具金石之声，浑厚雄健。”

斫琴工艺上雷氏琴也有自己的特色[73]，首先是选材的不拘一格，斫琴历来讲究桐梓为优，而雷氏斫琴则选用峨眉松，于风雪中敲木取声而伐；制琴过程也有讲

① 《永乐琴书集成》第 951 页载有《霹雳引》全文：“岁七月，火伏而金生。客有鼓琴于门者，奏霹雳之商声。始戛羽以騞砉，终扣宫而砰駖。电耀耀兮龙跃，雷阗阗兮雨冥。气呜咯以会雅，态欻翕以横生。有如驱千旗，制五兵，截荒虺，斫长鲸。孰与广陵比，意别鹤俦精而已。俾我雄子魄动，毅夫发立。怀恩不浅，武义双辑。视胡若芥，剪羯如拾。岂徒慷慨中筵，备群娱之翕习哉。”

② “洞庭波起兮鸿雁翔，风瑟瑟兮野苍苍。 浮云卷霭，明月流光。荆南兮赵北，碣石兮潇湘。 澄清规于万里，照离思于千行。……见胡鞍之似练，知汉剑之如霜。 试登高而极目，莫不变而回肠。”

③ 《永乐琴书集成》第 971 页载：李白《雉朝飞操》：“麦陇青青三月时，白雉朝飞挟两雌。锦衣绮翼何离褷， 沐犊采薪感之悲。春天和，白日暖。啄食饮泉勇气满，争雄斗死绣颈断。雉子班奏急管弦，心倾酒美尽玉碗。枯杨枯杨尔生荑，我独七十而孤栖。弹弦写恨意不尽，瞑目归黄泥。”

④ 《永乐琴书集成》1090 页载李季兰《三峡流泉歌》：“妾家本住巫山云，巫山流水常自闻。玉琴弹出转寥敻，直似当时梦中听。三峡流泉几千里，一时流入深闺里。巨石奔崖指下生，飞波走浪弦中起。初疑喷涌含雷风，又似呜咽流不通。回湍曲濑势将尽，时复滴沥平沙中。忆昔阮公为此曲，能使仲容听不足。一弹既罢复一弹，愿似流泉镇相续。”

究，《集成·制琴法》所载“雷张槽腹法”可使“声有所匮而不散。”[74]雷氏之雷文斫琴腹也有密法[75]。另外，在琴徽的选择上[76]，雷氏琴有以徽点材料分区琴器等级的做法，可见古琴制造工艺之考究。

五、琴论

对琴乐功能论的淡化是唐代琴论的突出特点，琴乐审美功能不断完善和日益成熟的琴乐演奏理论处于突出地位。目前学界对于唐代琴论的研究成果日益丰富，深度和广度也不断深入。现将《永乐琴书集成》所录琴论摘录如下：

1.赵耶利。据《永乐琴书集成》[77]、《太平御览·卷五百七十九·乐部十七》综合来看，赵耶利作有《琴叙谱》九卷，《琴手势谱》一卷，《右手法》（《弹琴右手法》）一卷，《离骚谱》一卷。

2.薛易简。《永乐琴书集成》载：“薛易简《琴诀》一卷。”[78]是薛易简的一篇琴学美学著作，此处不再赘述内容。

3.齐嵩。《永乐琴书集成·历代琴书目》：“齐嵩《琴雅略》一卷。”[79]另有《集成》“僧居月琴制”[80]引齐嵩《琴记》中详细论述了斫琴制作工艺，实为难能可贵。

4.李勉。《永乐琴书集成·历代琴书目》：“唐工部尚书李勉撰《琴书》一卷，凡琴声指法操名琴操悉载之，又《杂说》一卷。”[81]。又有《集成·琴制》“僧居月琴制”引李勉《琴记》[82]对琴象论有详细的论述。又《集成·徽辩》[83]引李勉《琴徽字议》，明确提出“徽”是起到标明音律位置的作用，与候气之法所用的绳索并无关系。

除了以上保存较为完整的文献外，《永乐琴书集成》[84]中还有很多散佚或存字不多的唐代琴论①，可见琴论之发达。唐代琴论一方面延续了前人之说，依然推崇琴为雅正之器，依然认可琴乐与人心的重要联系，但更突出的一个特点就是对琴技的重视和规范，薛易简在《琴诀》中使用了大量的篇幅对弹琴时的心里预设、弹弦用指和身体姿态等方面提出了明确要求；另外由于唐代斫琴技艺的发达，唐代现存的琴论中也对当时斫琴的数据细节也有所记录，为今人留下了宝贵的资料。

六、记谱

古琴无疑是中国古代文人的重要精神载体，而乐谱作为古琴音乐的重要记录方式，在漫长的历史长河中也在不断演变发展成熟，成为今天看到的减字谱[85]。《碣

① 陈拙《太唐正声谱》十卷，陈康士《琴谱》十三卷、《琴调》四卷、《琴谱》一卷，吕渭《广陵止息谱》一卷，李良辅《广陵止息谱》一卷，蔡翼《琴调》一卷，赵惟暕述《琴书》三卷、《制琴》《律吕》《上古琴名》《弦法》共十二篇，沈氏《琴书》一卷，《琴谱调》三卷，李翱《用指法》一卷、《琴略》一卷、《琴式图》一卷、《琴谱纂要》五卷，萧祐《无射商九调谱》一卷。

石调·幽兰》是现存唯一使用文字谱谱字记录的琴曲，有研究表明，文字谱可能在南北朝至隋、唐（早期、中期）期间被广泛采用，但以文字记谱却相当地繁复冗长，就必然会催生更加简洁的记谱方式。今天广泛采用的减字谱记谱究竟何时出现已无从考证[86]，只能大致推测形成于隋唐年间[87]，但几乎可以肯定的是从文字谱到减字谱的过程中有多种谱字形式同时存在，经历了长时间的“淘洗”才形成了今天的减字谱。另外，古籍中除了今天常见的减字谱之外，还有“唐陈居士指法”[88]，南宋“杨祖云指法”[89]，“成玉涧指法”[90]等记谱方式，可以大致看出谱字由繁到简的演变过程。

如今的减字谱“是将古琴的指法名称和演奏术语的文字减成一笔或数笔，再加以组合而记下左手两手的演奏过程。”[91]的记谱方式，这样没有句读节奏和旋律状态的标记方法与西方五线谱记谱方式是存在差异的，但这样的差异却反映了中国音乐与西方音乐在审美上的不同。在谱字记录不“标准化”的古代，琴乐的学习和交流主要依靠“口传心授”，学习的是左右手的演奏技法和音位，乐曲讲究的是音与音间的“余韵”给人带来的无穷意境，琴家的个人风格也往往区别在这种走手音的处理上，弹琴、听琴、赏琴的最大魅力也在于“吟猱绰注”带来的写意性描绘，体现出古琴的独特魅力[92]。

七、琴画

《调琴啜茗图》。唐代著名画家周昉的杰作，周昉字仲朗，京兆（今陕西西安）人。作品风格自由闲适，人物描绘细腻华丽，色彩柔美艳丽。《调琴啜茗图》中五位女性，中间三人系贵族妇女，一人坐于石上正在调弦校音，其余二人上肢前倾显现出期待的样子，仿佛随时准备洗耳恭听，欣赏琴乐。该作现藏于美国密苏里州堪萨斯市纳尔逊·艾金斯艺术博物馆。

图 2-1 唐·周昉·《调琴啜茗图》

《高逸图》。唐末著名画家孙位所画，以“竹林七贤”为创作题材，现存为残卷，人物从右至左依次是山涛、王戎、刘伶和阮籍，其中山涛的形象袒胸露腹，披衣抱膝，神态悠然自得，身侧的侍从正将琴囊打开，欲将琴交与主人。现藏上海博物馆。

图 2-2 唐·孙位《高逸图》

图 2-3《高逸图》局部

第三章　《素琴传》音乐美学思想分析及比较

第一节　《素琴传》音乐美学思想分析

一、琴象论

所谓琴象论，是指古琴形制的象征论，在中国古人的观念中，琴这一乐器从诞生之日起就天然地与天地宇宙万物产生着联系。传说神农氏制琴时，“上观察法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物，于是削桐为琴，练丝为弦，以通神明之德，和天地之和焉。”[94]而《素琴传》的琴象论主要集中于下面这几句话：“夫琴之制度，上隆象天，下平法地，中虚含无，外响应晖①。晖有十三，其十二法六律六吕，其一处中者，元气之统，则一阴一阳之谓也。”，“上为人颈、人肩，取其发声之位也；中为凤翅，取其来仪之意也；末为龙龈，取其幽吟之感也。其余形制，各因用立名。”[93]琴的形制模仿的是天地自然的法则，面板隆起效仿苍穹，平整的背板模拟大地，琴的内里虚空含养着元气，外面以徽位应和着琴声。十三徽中的十二个象征着十二律吕，处于中央的第七徽统领着琴的元气，使琴得到阴阳平衡，琴的构造犹如人的身体结构，有着琴颈、琴肩、龙龈的存在。

《文献通考·卷一百三十七·七弦琴》言：“陈氏《乐书》曰：盖其制长三尺六寸六分，象期之日也，广六寸，象六合②也，弦有五，象五行③也，腰广四寸，象四时也，前广後狭，象尊卑也，上圆下方，象天地也。晖十有三，象十二律也，馀一以象闰也。其形象凤，而朱鸟南方之禽，乐之主也。”[95]琴长三尺六寸六分象征一年的三百六十六天，琴宽六寸乡镇天地四方，五根琴弦象征金、木、水、火、土五行，琴腰宽四寸象征一年四季，头宽尾窄彰显尊卑有序，上圆下方仿照天地格局，琴有十三徽，其中十二徽分别对应十二律吕，中央七徽标志着四年出现一次的闰年。琴身仿凤凰身形，朱鸟属南，乃乐之主。蔡邕《琴操》的琴象论比《文献通考》更详细一些，其言曰：“琴长三尺六寸六分，象三百六十日也；广六寸，象六合也。文上曰池，下曰岩。池，水也，言其平。下曰滨，滨，宾也，言其服也。前广后狭，象尊卑也。上圆下方，法天地也。五弦宫也，象五行也。大弦者，君也，宽和而温。小弦者，臣也，清廉而不乱。文王武王加二弦，合君臣恩也。宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。”[96]蔡邕除了对琴的长度、宽窄、方

① 此句断句疑为“中虚含无，外响应徽”，“虚含无”为道家思想；“响应徽”是琴的演奏技术。按古例，“中”可解为里，正可与“外”对应，按《素琴传》“处中者”是元气，是虚，道器可通可应，或可解通。另蔡仲德《中国音乐美学史资料注译》将此断句为：“中虚含，无外响应晖（此句疑有误）”，列于此处仅供参考。

② 六合，泛指天地宇宙。《庄子·齐物论》：“六合之外,圣人存而不论。”，成玄英疏：“六合,天地四方”。

③ 《孔子家语．卷六》：“天有五行，水、火、金、木、土，分时化育，以成万物。”

圆、弦数的描述外，还说明了琴之龙池凤沼之名显露出的做人之道。龙池在上，取水平之义，可引申公平、平等、平和，做人须得公平公正、平等待人、平和处事、心如止水；凤沼在下，滨为近水之滨，演为宾，取尊重敬重他人、顺势而为之义。对于琴弦，一弦为宫，二弦为商，三弦为角，四弦为徵，五弦为羽，分别代表君、民、臣、事、物，君应宽厚温和以礼示下，臣应廉洁不贪不乱朝政。

《乐书·琴制》直接将琴之制式名称与为君之道结合："琴之为器，有龙池者，以龙潜于此，其出则兴云雨以泽物，而人君之仁如之。有凤池①者，以南之禽，其浴则归洁其身，而人君之德如之。有轸池者，亦曰轸杯，以其急于发令，切酒以成礼也。池侧有凫②掌二，所以护轸之动而合制③也。凤额有凤嗉一，所以接喉舌而申令者也。琴底有凤足④，用黄杨木表其足，色本黄⑤也。岳山若山岳峻极，用枣木，表其赤心也。仙人肩者，顾于臣，有俯就随肩之象也。凤翅者，左右翼之，有副贰人主之象也。龙唇者，声所由出也。龙龈者，吟所由生也。龙口⑥所以受弦，而其须又所以饰之也。"[97]此言明确琴之龙池如同君王谋策造福苍生，是为君之仁道的体现；凤池以南方朱鸟为象征，洁身自好，如同君王要注重自己的德行，有所为有所不为；轸池是琴器调弦发声的基础部件，调弦之理如同君王理政，需要及时有效而合乎礼法；轸池旁的两个鸭掌有护轸作用，"轸如震动，凫掌合而止"；凤额旁的凤嗉连接琴舌，作用如同申令者，上承君王之令，下起传达作用；琴底的雁足采用黄杨木以显示其重要地位；岳山挺拔如峰，选枣木以示赤城之心；琴肩同人肩，取看顾体恤臣下之义；凤翅如两只张开的翅膀，就像人的左右臂膀；龙龈就像人的嘴唇，发音吐字都依赖于此；山口架弦的地方还有龙须做装饰。《集成》收刘向《说苑》言："治国若张琴，水浊则鱼困，令苛则民乱，城峭则必崩，岸竦则必陁。故夫治国，譬若张琴，大弦急则小弦绝矣。"（刘向《说苑·政理》）此论将治国理政与古琴七弦的调和联系起来，强调国家治理需配合得当，君王独断专行则国政有失、民不聊生，君主需贤德有道礼贤下士，臣子则应克己奉公守好为臣之道，相互制衡才能政和民兴。

琴弦也有"弦象七星"的说法："第一弦属土，主宫，为天，为君，其色黄，在天为镇星，在地为嵩岳，于人曰信，在脏为脾，其味甘，在中央，分旺四季；第二弦属金，.....在天为太白；第三弦属木，.....在天为岁星；第四弦属火，.....在天为荧惑；第五弦属水，.....在天为水星；第六弦属文，.....在天为文曲星；第七弦属武，.....在天为武曲星....."[98]从这里可以看出，古

① 此处指凤沼。
② 一种水鸟，形似鸭。
③ 此处疑为"止"。
④ 凤足，指雁足。
⑤ 黄，《说文》言："黄，地之色也。"《论衡·验符》："黄为土色，位在中央。"
⑥ 龙口，即山口，位于琴尾，起架弦作用。

人将天上的星宿与琴弦相互对应起来，星宿的运行体现音乐的运动。琴轸的形状也被赋予特定的意义，“轸圆象阳，转而不穷也。”[99]调弦的琴轸形圆拟象太阳，运转不停无穷无尽。

古琴琴身的其他部件，古人与凤凰、龙或人的身体联系在一起：“琴之首曰凤额，下曰凤舌，其次曰承露，乃临岳之前也，俗谓之岳裙，轸穴俗谓之轸眼。岳之为体，巍然而高如山岳之状。凤嗉①，琴项也，谓之喉舌，可以教令也。仙人肩者，取其若肩背之正也。龙腰者，取其曲折如龙也。又曰玉女腰，取其纤也。自肩至腰，总象凤翅，耸然而张。龙唇龙龈乃琴末，承弦之异名。焦尾，人谓之冠，取其状名也。冠内两线自龙唇绕入，谓之龙须。龙池者，龙为变化之物，潜于幽深之地，迹虽隐而声之所自出也。凤沼者，取凤之来仪沐浴自如也。轸池又曰轸杯，轸者急也，古以竹为之，取凤非梧桐不栖，非竹实不食之义也。轸池侧有鸭掌有护轸。足曰凤足，当足处曰凤腿。天地二柱。一圆一方。为琴之心膂也。”[100]上面这段话是将琴全面形象化的典型体现，额、舌、眼、项、肩、腰、唇、龈、冠、须、足、腿这些身体结构的名称几乎全部被用在了古琴构件的称谓上，琴的结构俨然是人体结构的对应。古人将琴器赋予如人一般的生动的灵气，乐器就如同人一样拥有了头颈肩身，不再是躺在琴桌上的一床琴，而具有鲜活生命、能够与人心产生呼应的神器。

琴象论了体现古人“制器尚象”的思维方式，表达了古人对待人与自然关系的态度，体现了人与自然合二为一的审美追求。

二、琴禁论

《素琴传》言：“琴者禁也，以禁邪僻之情，而存雅正之志，修身理性，返其天真。”[101]在司马承祯的概念里，古琴这件乐器是用来禁止邪僻之情，保留雅正之志的，通过弹琴可以达到修身理性的目的，最后复归于人的自然本性和天然状态。从这句话可以看出，司马承祯一方面充分肯定了琴这一乐器具有修身养性的作用，但另一方面他弹琴的目的并不止步于儒家所倡导的寻求内心的平和，而是希望能够通过弹奏恢复人最本真的状态，复归于婴儿，拥有“最初一念之本心”。

“琴禁”思想[102]最早出现于桓谭的《新论·琴道》：“琴之言禁也，君子守以自禁也。大声不哗而流慢，细声不湮灭而不闻。八音广博，琴德最优，古者圣贤玩琴以养心。”[103]现在看来“琴禁”最早可能是对琴音音量大小的规定，即琴音声虽大但不可使人有喧嚣之感，声如流水徐徐而出，弱音虽小但不可近乎无声使人不可闻，强调琴音音量要适度，君子以这样不急不躁、中正平和之音就能够自我约束、坚守内心。之后的《白虎通·礼乐》进一步对琴之“禁”进行规定：

① 嗉，指鸟类喉咙下用来装乘食物的袋状器官。

“雅者，古正也，所以远郑声也。.....琴者，禁也，所以禁止淫邪、正人心也。[104]”儒家充分的肯定音乐，肯定音乐与人的情感和身体有相互作用，“淫邪”的“郑卫之音”由于其过度外露的情感渲泄，在内容和形式上都不符合儒家音乐审美规范，遭到儒家的抵制。儒家历来倡导中正平和、庄雅恬淡的音乐，也肯定音乐要包含和于礼法且适度不过分的情感，反对包含着过分奸邪的内容、易对听赏之人产生不良影响的音乐。《白虎通》作为汉代儒家思想的经典，认为中正平和的琴乐会影响弹琴之人的品性和塑造，因此琴乐在内容和形式上都必须禁“淫邪”，应以“正人心”为目的，对人的道德和行为作出纠正，最终“禁人邪恶，归于正道”，使琴乐和琴人共同得到升华。

道家历来重视音乐在修道过程中的重要作用，有“以道论乐”、“以乐养生”、“神听悟道”[105]的传统[106]，基本体现出“道”——“乐”——“人”三维同构的关系。在他们看来“大音希声”之乐和“大道无形”之道的本质属性是相通的，有声之乐从无声之处来，终归于无声之道，司马承祯在《素琴传》中也讲“希声通于反听，太和冲于浩然。”[107]，修道之人的理想状态就是“听于无声，视于无形，不拘于世，不系于俗”（《文子·精诚》）。但是获得无声却需要通过有声，获得无形之视还需要从有形之物开始。这样就会发现，古琴这一乐器成为了修道进程中的首选[108]。传说轩辕黄帝曾作《清角》于泰山，琴高、稷丘君都是擅琴的高手，张道陵“尤妙抚琴，别得真趣。”[109]道士孙登以一弦成曲，葛洪好琴，茅山宗祖师陶弘景亦是擅琴人。道教养生观主张简静去欲、量力而行、适度而为，道教的音乐审美主张虚静清远、寡淡无味，他们以琴养心，以琴修道，将琴器视为道器，追求肉体的超脱和精神的愉悦，回归天赐的自然属性，最终得“音”之道，得“道”之道。

三、斫琴论

司马承祯使用大段文字描写了自己斫琴的场景：“予以癸卯岁居灵墟，至丙午载，有桐生于阶前。迨壬子祀，得七岁而材成端伟，枝叶秀茂。松竹为林，坚贞益其雅性；飙涧为友，清泠叶其虚心。意欲留之栖凤，而凤鸟未集；不若采以为琴，而琴德可久。候琼霜之既降，俟珪叶之凋去；定阴阳之向背，揆长短之尺寸。尔乃取其元干，不暇待其孙枝。以甲寅年，手操斤斧，自勤斫削。重其清虚，外运力思。然琴之体，既有人肩，而无其首。尚象之义，将为未备。斯所以圆其首，曲其翅，方其肩，短其足。自余改制，颇殊旧式。七月丙戌朔七日壬辰造毕。于是施轸珥，调宫商，叩其音韵，果然清远。故知彼群山之常材，此台岳之秀气，用白贲之全质，施绿绮之华彩。”[110]

据司马承祯自己的描述，于公元703年定居于浙江天台山[111]，丙午年（公元

706 年，即唐中宗神龙二年）发现有桐树生长于阶前，任其自由生长，七年成材后于霜降“草木黄落”时节将桐木砍伐，去掉枝杈保留主干干燥两年，于“甲寅”年（公元 714 年，开元二年）开始剖挖槽腹，乙卯年秋季七月初七斫制完成。

中国古人的行为活动历来遵循自然节令，制琴也是如此，制琴之人需“考天地之声，知自然之节”、“万物不能逃其象，众音不能胜其文，自然之数，自然之声彰矣，明矣。”[112]只有顺应自然时节变化、顺时而为，斫制出的琴才能有自然之声。对于斫琴的时令有具体的要求：“齐嵩云立夏后收其材，秋分后合以胶漆，立冬后当合其身，春分后以灰五髹。周岁而成。”[113] “桐取峄阳山孤桐为之，孙枝次也。径九寸以上，一尺二寸以下，须仲冬月采之。《周官》：‘仲冬，斩阳木也。’梓.....，亦仲冬采之。”[114]春夏两季时树木吸收水分和养分充分生长，等到了冬天气温降低，树的呼吸作用减弱，树干中的水分较春夏有所减少。被用来制作琴器的木材往往需要木料结构稳定，含水量少，这样制作的乐器才不会年久变形开裂，音质也往往更好。

古人对琴材的选择也颇有意味，孟母三迁择良地育子，琴材的生长环境要求也不亚于对人才的培养。古人讲“琴有九德”，其中的“奇”有一条是“滑者，质泽声润，近水之材也。”[115]生长在河流溪水附近的树木往往汲取了水之灵气，所制之琴音色也更加润泽。“后之赋琴，言其材者，必取于高山峻谷、深溪绝涧、盘纡隐深、巉岩岖险之地，其气之钟者至高至清矣。雷霆之所摧击，霰雪之所飘压，羁鸾独鹄之所栖息，鹂黄鸡鸣之所翔鸣，其声之感者，至悲至苦矣。泉石之所磅礴，琅玕之所丛集，祥云瑞霭之所护被，灵露惠风之所长育，其物之助者，至深至厚矣。根盘拏以轮菌，枝纷郁以葳蕤，历千载犹不耀，挺百尺而见枝，其材之成者，至良至大矣。”[116]这段话非常有价值，古人对于木材的使用是根据其材料的特点“因材而作”的，不仅要了解木材的特性，还要有优质的材料以备他用。古代的圣贤对于琴材质的要求也大多如此，后代在叙述琴的材料时也多是讲木材取自于高山峻谷、深溪绝涧、盘纡隐深、巉岩岖险之地，在这种地方生长的木材，气的积累就天然形成了清高之气，经历风吹日晒雨淋，苦难和磨炼，最终能够用至悲至苦之音感动人心。山川河流有磅礴的气势，仙树汇集于此，受到祥瑞的云霭的庇佑，由露水与和风养大，物的积累至深至厚。树根盘曲，高大宏伟，枝繁叶茂，具有至良至大的品格。司马承祯所斫之琴正是因为有了天台山灵秀之气的滋养，才有了清远的音色，才让司马承祯虽“遁世”却有“托心之所”。

除了木材的选材，其他古琴配件方面皆有讲究：《尚书·禹贡》载古琴以峄阳桐木为面，梓木为底，弦取四川青州郡的檿桑之丝，徽用昆仑山之玉，轸以竹制，《文献通考·七弦琴》言造琴需采“峄阳之桐，成以桑之丝，徽以丽水之金，轸以昆山之玉。”四川青州的丝弦，徽以金、玉，竹制琴轸。蜀中雷氏制琴品第

最上者以玉为徽，次以宝石，再次以金、贝。愚以为，中国古人往往会赋予器物人格属性，君子佩玉是君子高雅人格的象征，对于金一类的俗物往往是嗤之以鼻的，因此在制作器物时也将这种象征性的概念融入其中，用以凸显古琴这一乐器的清淡高洁、不容玷污的文化属性[117]。

古琴制作一般要经过选材、造型、槽腹、合琴、灰胎、打磨、擦光、定徽、安足、上弦等步骤，每一道制作过程都相当考究[118]。好的木材是制琴的基础，一段木材的密度、硬度、含水量等因素都是最终决定琴音是否悦耳，是否能有余音绕梁之感的决定性因素。木材砍伐回来后需整块阴干，然后剖破为木板，将木板置于水中，依据“浮于上者为阳”的原理取阳面木材用炭火烘干，直到木料基本平整，敲之有清劲之声，继续停放十天左右，此时的木料已经完成了制琴的准备；接下来就要对木料进行长短薄厚的规划，斫制出琴器的大体形状，完成琴面、背板以及琴额、琴肩等构件的打磨，之后用工具剖挖槽腹，根据经验具体掌握琴体共鸣箱的微弱差异；合琴时用生漆将面板背板黏合后绳子捆扎半月左右形成木胎，随后就进入了髹漆环节；髹漆是古琴制作中的重要环节，通过髹涂的薄厚增加或抑制琴体的振动，是对琴器音色的又一次完善。髹漆材料以鹿角灰为佳，将其和大漆混合，根据漆的粗细程度由粗到细刮在琴体表面，涂后干燥十天，期间利用漆层祛除琴之痹音，共须二十次左右，直至琴面平整无刹音，髹好漆的琴面坚固，可防水防虫保护琴体，甚至历经千年不坏，之后需涂抹表漆、桐油等形成光洁润泽的琴面；完成髹涂后就可安装徽点、雁足，徽点常见金玉鏍蚌，雁足材料多为木质，一般是质地较为坚硬的木料，以黄杨木和乌木为佳，红木、紫植之类常见，也有用玉和牛角等制成的；最后一步置琴轸上弦后就是一床可供弹奏的琴了。司马承祯斫制这床琴时“自余改制”，创造出了一种圆首曲翅、方肩短足的样式，可见司马承祯丰富的创造力和高超的斫琴技术。

四、琴德论

《素琴传》中有多处提到了“琴德”：“原宪居环堵之室，蓬户瓮牖；褐塞匡坐而弦歌：此君子以琴德而安命也。许由高尚让王，弹琴箕山；荣启期鹿裘带索，携琴而歌：此隐士以琴德而兴逸也。.....是知琴之为器也，德在其中矣”[119]、“意欲留之栖凤，而凤鸟未集；不若采以为琴，而琴德可久。”[120]

司马承祯所指的“琴德”大概是“以琴喻德”，将琴器的物质属性加上了人的精神属性。“琴德”在古籍文献中比较常见，最早桓谭的《新论·琴道》，提出了“琴之言禁也，君子守以自禁也。大声不哗而流慢，细声不湮灭而不闻。八音广博，琴德最优，古者圣贤玩琴以养心。”[121]其中的“大声不哗而流慢，细声不湮灭而不闻”是对古琴音色的描述，有学者推测“琴德”最早可能是用来形容

琴音的，另《集成》收冷谦“琴有九德”[122]，依次为奇、古、透、静、润、圆、清、匀、芳，也是对音质的描述。

嵇康《琴赋》：“众器之中，琴德最优”[123]，“况三奏而神物下降，何琴德之深哉。”（马融《琴赋》）古人以为，乐是德之光华，而琴又是众器中德行最优的，一个人的德行能够通过他的音乐反映出来，琴音的品德就是弹琴之人的品德。琴也能够通过其和悦的雅正之音使人在习琴操缦的过程中提升思想境界，润泽琴人的意志和德行，拥有更深的生命体悟和更高的人生追求。因此，古人将人的品行和道德情操赋予琴器，使得琴不再只是一件乐器、一件“死物”，而是上可感天地，下可化人心的修心养心的道器，弹琴的过程就是修身养德的过程，琴器才成为了君子之德的象征。

司马承祯制琴，是为了长久地存留“琴德”。原宪身居陋室，但他依然抱琴而歌、乐观豁达，许由不恋仕途，隐居于箕山放浪形骸，荣启期有生而为人、为男和长寿三乐，知足不贪。以“琴德”而“安命”，君子能够随遇而安，乐天知命，即使处于逆境也能处事平和，不自暴自弃，以乐观的心态面对未知的生活。以“琴德”而“兴逸”，君子能够借琴音抒发情绪，表达情感，虽遁世隐居但身心有所托，不会百无聊赖，如形尸走兽一般苟活于人世。君子寄情于琴，寄志于琴，在琴弦响动之时，君子之“德”与琴器之“德”互相感化，共同升华。“德”常被用来形容人的道德和品行，德生于内心、外表于行，“静以修身，俭以养德”是君子之范，儒家思想认为“有德之人”往往具有高尚的人格和崇高的精神境界，“君子之爱人也以德”，真正的君子积极践行伦理道德，并以此教化他人。

第二节　《素琴传》与其他琴论的比较

中国古代琴论从先秦开始，经历了两汉、魏晋、隋唐到宋元明清的不断发展成熟的漫长过程，直到现在古琴这一乐器也不断被赋予新的内涵[124]。我们研究唐代琴论不能把目光只放在唐代，而是需要前前后后地仔细看看，要知道，理论需要有所传承，更要有所发展，《素琴传》中延续了相当多前人琴论的观点，对后人琴论也有一定的影响。因此理论的研究就一定需要前后对比，寻回来处也须看清未来，这才是研究的价值所在。

一、《素琴传》与唐前琴论的比较

中国古代琴论从先秦开始便有了一些零散的记载[125]，《列子·汤问》载师文弹琴时有“景风翔，庆云浮，甘露降，醴泉涌”的情景出现，琴声与自然相互感

应，这是琴乐的最高境界；《乐论》提出“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心”，认为琴具有愉悦心灵的功能。汉魏时期的琴论琴论在论述上更详细一些，比如扬雄《琴清英》开篇就说明琴具有“定神禁淫嬖去邪”的功能，舜帝弹琴天下得治，尧加二弦“以合君臣之恩”，这样就增加了古琴的神圣性和政治性。桓谭《新论·琴道》[126]延续了这种神圣性，并强调琴器诞生是取法于天地，目的是通神明、合天地；同时将古琴的形制构造与历律、四时、五行、人伦联系，古琴是众乐之首的观念也不断加强；提出“琴禁”论，认为琴乐有“养心”的作用。东汉蔡邕的《琴操》承继了《琴道》中古琴形制象征论的论述，但创新性的提出了琴可使人“返其天真”观点，将道家概念引入其中。嵇康《琴赋》肯定了“众器之中，琴德最优”，承认琴器的至高地位，但他认为琴的价值和审美不在于引起人的情感体验，琴的形制决定琴的音色，与人伦无关；最后他首次提出了琴“和”是源于琴器本身，同样与人无关。

由上基本可以看出，从先秦至唐以前，琴论及琴学思想都是在不断丰富积累的过程，关于琴乐功能的论述占据琴论的主要地位，《素琴传》中的大部分典故和观点都出于这个阶段。

二、《素琴传》与同时期其他琴论的比较

唐代琴论一方面延续前论，古琴地位不断提高，真正成为众器之首，但更加明显的是演奏论崛起的重视，这样说当然不意味着唐以前没有演奏论存在，只不过演奏论较功能论比重较少，展开的论述也不多。自唐代以后，职业琴家的出现使得古琴演奏论迅速成熟，如《崇文总目》载赵耶利作有《琴手势谱》，用来记录古琴左右手指法，以自然动物描绘指法，非常形象；《弹琴右手法》今已不可考，但从名称上看应是关于右手指法的论述。薛易简的《琴诀》朱长文《琴史》录有全文，文中不仅有对古琴功能的论述，可贵在于对演奏相关问题进行了详细精准的描述，比如用指取声音韵句读、右手肉音甲音的利弊、弹琴“七病”、弹琴时的心理状态等多个方面进行了充分的论述。田紫芝《太古遗音》载陈拙《琴说》，文中提出了“和畅为事，清雅为本”的审美准则，对指法、琴曲体裁的不同处理、心手相应等问题都有所阐述。

《素琴传》诞生于古琴高速发展的唐代，在整个社会琴乐普遍发达的大环境下，与演奏论繁荣相比，《素琴传》可能是现存为数不多以论述琴乐功能为主的文章了。但是，司马承祯不谈演奏论，不代表他琴艺不精，《素琴传》中司马承祯自斫琴器，其声“则琅琅锵锵，若球琳之并振焉；诸弦合附，则采采粲粲，若云雪之轻飞焉；众音谐也，则喈喈噰噰，若鸾凤®之清歌焉。”[127]说明琴的音色清越洪亮、灿烂美好，可见司马承祯对琴音及弹奏手法是有追求的。

三、《素琴传》与唐后琴论的比较

唐后的宋明时期，被认为是“中国古琴发展的一个非常重要的时期，也是古琴演奏美学发展的重要时期。”[128]古琴流派开始出现，流派风格日益凸显，出现了琴曲创作和琴谱编纂的高峰，以琴参禅的琴僧也开始大量出现，琴论尤其发达，我们熟知的朱长文《琴史》、徐上瀛《谿山琴况》等著作就写于此时，

范仲淹在《与唐处士书》中主张琴乐审美应遵循“中和之道”，以清静平和为美，认为琴乐的“中和”来源于自然之和，乐可通天地人心，也与政治相通；欧阳修认为“人不在器也，若有心自释，无弦可也”，琴趣的获得无关于琴器，以琴自适、以琴自娱就已足够；苏轼诗文《杂书琴事》认为琴应“以平和为美”；李贽的《琴赋》提出“琴者，心也.....所以吟其心也”的命题，琴乐的存在价值就是自由表达人心，对“琴禁”提出了挑战；徐上瀛《谿山琴况》中的“和”“静”“清”“远”等况味，都或多或少地在司马承祯《素琴传》中有所体现。通过这样的时间线考察可以发现，中国古代琴学美学是一个不断丰富发展和积累凝练的过程，每一个思想都是重要的构成部分，宛如雪山冰川之水，从涓涓细流到波澜壮阔奔流之势，琴论也是这样从先秦到汉魏隋唐再到宋元明清不断积攒，是历代琴人思想的结晶。司马承祯《素琴传》集中表达了丰富的琴学美学和音乐美学思想，在充分集成前人思想的基础上还有一定程度的发展，是其难能可贵之处。

结　论

《素琴传》作为一篇琴学美学和音乐美学专著，主要有以下几个突出特点：

一是撰写人身份的特殊性。司马承祯是唐代茅山宗重要代表人物，其修道思想丰富，学理道理建设之高度在文中第一章已经有所说明，而且道家和道教历来有以琴养心、以琴修道的传统，司马承祯之前的陆修静、陶弘景都是擅琴之人。《素琴传》言：“存雅正之志，修身理性，返其天真”[129]，“黄老君弹云和流素之琴，真人拊云和之琴，内经号“琴心”，文涓子著《琴心论》，此灵仙以琴理和神也。”[130]这就显示出了道士弹琴的目的特殊性——以琴悟道[131]。他们不像儒士弹琴追求内心的自省，也不像琴僧以琴参禅，而是将琴器视为道器，以琴理心、以琴通神、以琴求道才是真正的目的。道家音乐美学所追求的“大音希声”在司马承祯《素琴传》“希声通于反听”中也有体现，这种对无声之乐的审美追求，可能就是司马承祯以“素琴”为文名的原因。另外，《素琴传》还提出琴器除了“存雅正之志，修身理性”之外还具有“返其天真”的作用，这点与蔡邕《琴操》中“反其天真”的观点一致，他认为琴乐可以使人恢复自然本性，这种将琴与人自然本性联系的观点也是《素琴传》音乐美学思想的闪光之处。

二是思想的杂糅性。通观《素琴传》全文，儒、道两家的音乐美学思想因素在文中体现的尤为明显，比如在对琴乐功能的论述上，强调琴乐与国家政治的关系，认为“皇王以琴道致和平”，体现“君臣之恩”，体现出强烈的儒家音乐思想倾向，另外他对于音乐的审美准则也与儒家所倡导的“雅正”相一致，也认可琴乐的修身理性的功能。但是更多的方面，我们看到了司马承祯所论述得琴乐与自然[132]、琴乐审美、琴乐与人情、琴乐与人心等问题时，突出的道家（道教）音乐美学倾向，比如“闲音律者以琴声感通”——体现了道家音乐思想自然为美的审美境界；“返其天真”——让人想起了老子所言的“复归于婴儿”，可以视为司马承祯追逐自然本心、天然本质的表达；“希声通于反听”——显示出道家思想中对无声之乐的追求。最后，司马承祯还是个以琴论情的性情中人，《素琴传》文中的“琴声导人之志”、“琴声显人之情”都是充分肯定了琴声与人心的关系，肯定琴乐有所表达并使人感知的特点，体现了他对古琴这一乐器的充分认识，也显示出来司马承祯琴学美学和音乐美学的思想高度。

三是文义完整，文采卓著。司马承祯一生撰文颇多，其中的《坐忘论》《服气精义论》《天隐子》等篇不仅包含道教义理，而且在论述内容和方式上都饱含文人风范，体现出司马承祯良好的文学修养。司马承祯出身官宦世家，可能有良好的教育背景，本人又十分的勤学刻苦，曾与李白、王维、陈子昂、宋之问、卢

藏用等人交往密切，可见其文学修养之高。《素琴传》全文文义完整，包含了古琴伦理论、古琴政治论、古琴自然论、古琴社会论、斫琴论等方面的内容，琴学美学和音乐美学思想丰富；在论述方式上也是由浅入深、引经据典，其文笔俊秀、行云流水、辞采华美，有很高的文学水平。

《素琴传》作为一篇唐代琴学美学和音乐美学专论，集中反映了古人对于古琴这一乐器独特的理解和认识，又体现出司马承祯道士身份“以琴论道”的特殊性。古琴，从来不单单是一件可以发声的乐器，而是一件体现天地之法、宇宙规律、自然奥妙、社会和谐的道器。

随着对《素琴传》思想分析研究的逐渐深入，其中丰富的音乐美学思想让人不由地对古代先贤之智慧产生了由衷的敬佩之感，愈发察觉古人对于古琴这一乐器的独特见解，深感古人音乐思想之广博，体悟到古人对音乐哲学性、社会性、自然性的深刻思考。除了文中已经阐明的琴象论、琴禁论、斫琴论、琴德论之外，《素琴传》还包含了“琴声导人之志”（琴声与情志）、“琴声显人之情”（琴声与人情）、“琴声感通也”（琴声与自然）、“琴道致和平也”（琴道与政治）等内容，由于篇幅和学术修养的限制，本文暂时没有涉及，但可以肯定的是《素琴传》还存在非常大的研究空间，丰常值得进一步发掘。一篇音乐美学文论《素琴传》不仅代表了司马承祯那个时代的文人对古琴这件乐器的态度，还是瀚如烟海的音乐美学思想史中的一颗明珠，若能通过对《素琴传》音乐美学思想的分析，获得一些唐代道教发展概况，了解唐代思想文化的融合性特征，管窥古琴形制背后蕴含的社会伦理规范、琴器所代表的道德操守，知晓古琴与文人修养情操的特殊联系，便是本文的目的。

近年来古琴大有形成热潮之势，弹琴之人也多了起来，但不妨在弹琴之时停下手中的指法技巧，去了解古人眼中的古琴，去理解古人的琴思，去构想和接近古人心中琴的世界。

参 考 文 献

[1] 汉典.素[DB/OL].(更新日期不详)[2019-4-6].https://www.zdic.net/hans/%E7%B4%A0
[2] 国学大师.《礼记正义·丧服四制·第四十九》[DB/OL].(更新日期不详)[2019-4-9]http://www.guoxuedashi.com/a/1470o/3170f.html
[3] 国学大师.《礼记·檀弓上·第三》[DB/OL].(更新日期不详)[2019-4-9]http://www.guoxuedashi.com/a/1446m/2526o.html
[4] 国学大师.《册府元龟·卷五百八十一·掌礼部·奏议第九》[DB/OL].(更新日期不详)[2019-4-9]http://skqs.guoxuedashi.com/wen_1658o/36753.html
[5] 李国强.宋代琴论中的“无弦”琴乐审美观念——兼及与“意象”审美理论的关系[J].中国音乐，2015(4)：173-176.
[6] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：470.
[7] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：1271—1273.
[8] 郑珉中.论日本正仓院金银平文琴兼及我国的宝琴、素琴问题[J].故宫博物院院刊，1987（12）：25-38+66.
[9] 舒宝璋，“素琴”别解[J].辞书研究,2006(9)：202-205.
[10] 李国强.宋代琴论中的“无弦”琴乐审美观念——兼及与“意象”审美理论的关系[J].中国音乐，2015(10):173-175.
[11] 吴国富.无弦琴与内丹修炼[J].中国道教，2009(2)：38-42.
[12] 皮朝纲.禅宗音乐美学著述研究[M].人民出版社，2017：168.
[13] [北宋]朱长文.琴史（卷四）[M].棟亭藏本，扬州诗局重刊：331.
[14] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：652.
[15] 吴受琚辑释，俞震、曾敏校补.司马承祯集[M].北京：社会科学文献出版社，2013：17.
[16] 吴国富.无弦琴与内丹修炼[J].中国道教，2009（2）：38-42.
[17] 张娣.中国古代琴道思想研究[D].武汉大学博士学位论文，2011：64-82.
[18] 葛兆光.《屈服史及其他：六朝隋唐道教的思想史研究》[M].北京：三联书店，2003:102-105.
[19] 孔令宏、韩松涛、王巧玲.《浙江道教史》[M].北京：中国社会科学出版社，2015：163-179.
[20] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：1075.
[21] 吴受琚辑释，俞震、曾敏校补.司马承祯集[M].北京：社会科学文献出版社，2013：69.
[22] 吴受琚辑释，俞震、曾敏校补.司马承祯集[M].北京：社会科学文献出版社，2013：44.
[23] 吴受琚辑释，俞震、曾敏校补.司马承祯集[M].北京：社会科学文献出版社，2013：64.
[24] 吴受琚辑释，俞震、曾敏校补.司马承祯集[M].北京：社会科学文献出版社，2013：65.
[25] 道教之音.朱越利《<坐忘论>作者考》（上）[DB/OL].(2019-1-8)[2019-6-9].

http://www.daoisms.org/article/lundao/info-38326.html；朱越利《<坐忘论>作者考》（下）[DB/OL].(2019-1-9)[2019-6-9].http://www.daoisms.org/article/lundao/info-38334.html
[26] 谢牧夫.司马承祯与赵志坚思想的比较[J].学理论，2013（12）：23-30.
[27] 吴受琚辑释，俞震、曾敏校补.司马承祯集[M].北京：社会科学文献出版社，2013：131-147.
[28] 李裴.隋、唐、五代道教美学思想研究[D].四川大学博士学位论文,2003:51-64.
[29] 卢国龙.论司马承祯的道教思想——养气存形与坐忘合道[J].中国道教，1988（2）：26-33.
[30] 吴受琚辑释，俞震、曾敏校补.司马承祯集[M].北京：社会科学文献出版社，2013：329-334.
[31] 朱韬.唐代道教坐忘思想研究[D].西北大学硕士学位论文，2014：33-44.
[32] 谢运飞.司马承祯道教思想研究[D].中央民族大学硕士学位论文，2010：45-47.
[33] 刘雅稚.论唐代重玄学中的援佛入道现象[D].中央民族大学硕士学位论文，2013：42-46.
[34] 卿希泰.中国道教史（修订本）（第 2 卷）[M].第 2 版.四川：四川人民出版社，1996：234.
[35] 蔡钊.道教美学探索——内丹与中国器乐艺术研究[M].四川：四川大学出版社，2014：47.
[36] 卿希泰.简明中国道教史[M].北京：中华书局，2013:72-77.
[37] 葛兆光.屈服史及其他：六朝隋唐道教的思想史研究[M].北京：三联书店，2003:102-105.
[38] 孙亦平.东亚道教研究[M].北京：人民出版社，2014：104-126.
[39] 葛兆光.屈服史及其他：六朝隋唐道教的思想史研究[M].北京：三联书店，2003:67-68.
[40] 吕大吉.宗教学纲要[M].北京：高等教育出版社，2003：275-281.
[41] 刘凤霞.谶纬之学与唐代社会[D].山东大学硕士学位论文，2011 年：25-27.
[42] 朴美爱.《太平广记》“预知未来”故事研究[D].中国社会科学院研究生院博士学位论文，2012：58.
[43] 洪修平.隋唐儒佛道三教关系及其学术影响[J]，南京大学学报，2003(6)：137-145.
[44] 张岂止主编，洪修平分卷主编.中国思想学说史(隋唐卷)[M].广西：广西师范大学出版社，2007：21-58.
[45] 严耀中.论“三教”到“三教合一”[J].历史教学，2002（11）：5-10.
[46] 蔺熙民.隋唐时期儒释道的冲突与融合[D].陕西师范大学博士学位论文，中国哲学，2009：195.
[47] 蔺熙民.隋唐时期儒释道的冲突与融合[D].陕西师范大学博士学位论文,2009：25.
[48] 洪修平.儒佛道思想家与中国思想文化[J]，江苏社会科学，2007(6)：11-14.
[49] 王小盾.唐代的道曲和道调[J].中国音乐学，1992（2）：15-22.
[50] 康舒.唐代士人华夷观探论[D].烟台大学硕士学位论文，2013：6-22.

[51] 李西林.唐代音乐繁荣的演变进程及其历史价值[J].西安音乐学院学报，2008（6）：13.
[52] 高罗佩.琴道[M].北京：中西书局，2013：157.
[53] 郭悦琪.白居易诗文之夷夏音乐考论[D].西南大学硕士学位论文，2016：127-138.
[54] 李西林.试论中晚唐音乐文化转型之特征[J].陕西师范大学学报，2014(1)：128-132.
[55] 李方元、俞梅.唐代文人音乐探析[J].中央音乐学院学报，1998(3)：62-63.
[56] 李西林.唐代文人士大夫对西域音乐的态度略考[J].西安音乐学院学报，1995（12)：11-14.
[57] [北宋]朱长文.琴史（卷四）[M].棟亭藏本，扬州诗局重刊：328-335.
[58] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：1298-1330.
[59] 查阜西编纂.存见古琴曲谱辑览[M].人民音乐出版社，1958：总1—44.
[60] 查阜西编纂.存见古琴曲谱辑览[M].人民音乐出版社，1958：总279.
[61] 查阜西编纂.存见古琴曲谱辑览[M].人民音乐出版社，1958：总280.
[62] 查阜西编纂.存见古琴曲谱辑览[M].人民音乐出版社，1958：总281.
[63] 查阜西编纂.存见古琴曲谱辑览[M].人民音乐出版社，1958：总380.
[64] 国学大师.《旧唐书·志第八·音乐》[DB/OL].(更新日期不详)[2019-11-26]，http://www.guoxuedashi.com/a/201k/3529l.html
[65] 孔一昕.琴与唐代诗歌[D].河北师范大学硕士学位论文，2011：6-32.
[66] 罗小霞：《唐代琴诗研究》，南京师范大学硕士学位论文，2014：122.
[67] 郭蓉.古琴琴歌的艺术特征——从历史中看琴歌艺术[J].中国音乐，2008(1)：176-180.
[68] 车颖.琴歌文体研究[D].河北大学硕士学位论文，2014：18、26、39-44.
[69] 刘正平.沈佺期诗集与诗歌研究[D].西北师范大学硕士学位论文，2002：22-27.
[70] 贾晋华.《瑶池新咏集》与三位唐代女道士诗人:中国古代女性诗歌发展的新阶段[J].华文文学，2014(4)：27-30.
[71] 章华英.传世古琴的制造工艺[J].乐器，2006（9）：12-15.
[72] 隋郁.《琴苑要录>斫琴文献弹赜[D].中国音乐学院硕士学位论文，2010:10-15.
[73] 隋郁.从《碧落子斫琴法》看唐宋琴制之演变[J].中国音乐学，2012（4）：65-68.
[74] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：390-391.
[75] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：390.
[76] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：510-511.
[77] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：1300.
[78] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：1321-1324.
[79] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：1488.
[80] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：352-357.
[81] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：1310.

[82] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：349.
[83] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：1488.511.
[84] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：1488.
[85] 李村.传统“琴谱”形成与发展脉络初探[J].中国音乐学，2012(3)：74-79.
[86] 吴志武.中国古代减字谱再认识[J].音乐研究，2011（3）：56-62.
[87] 杨秋悦.古琴指法谱字研究[J].中国音乐，2013（3）：42-247.
[88] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：601-606.
[89] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：606-617.
[90] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：617-629.
[91] 李祥霆.琴声十三象——唐代古琴演奏美学[M].北京：中国人民大学出版社，2014：116.
[92] 王红梅.古琴为什么要用减字谱[J].西安音乐学院学报，1999（2）：22-24.
[93] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：651.
[94] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（上）[M].北京：人民音乐出版社，2007：386.
[95] [元]马端临.文献通考（第七册）[M].北京：中华书局，2011：4172.
[96] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（上）[M].北京：人民音乐出版社，2007：389.
[97] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：364.
[98] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：558-561.
[99] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：336.
[100] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：335.
[101] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：651.
[102] 张娣.论中国古琴艺术之“禁”的观念[J].首都师范大学学报，2011（3）：115-119.
[103] [汉]桓谭.新论[M].上海人民出版社，1967：62-63.
[104] [东汉]班固.白虎通（一）[M].北京：商务印书馆，1936：63.
[105] 罗艺峰.中国音乐思想史五讲[M].上海音乐学院出版社，2013:270-293.
[106] 罗艺峰.道家先秦四子的音乐思想[J].星海音乐学院学报，2018(2)：5-24.
[107] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：652.
[108] 若遗.道家琴曲略论[J].中国道教，2009(4)：23-27.
[109] [明]蒋克谦.琴书大全(圣贤)[M].中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编，琴曲集成(第五册)，中华书局，2010：336.
[110] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：652—653.
[111] 朱越利.解读司马承祯传记(上)[J].中国道教，2016(4)：10-14；朱越利.解读司马承祯传记(下)[J].中国道教，2016(4)：31-35.
[112] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：351.
[113] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：343.
[114] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：345-355.

[115] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：367.
[116] [明]蒋克谦.琴书大全(序琴)[M].中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编，琴曲集成(第五册)，中华书局，2010：24.
[117] 马维衡.研琴艺术的审美价值[J].乐府新声，2009（3）：159-160.
[118] 陆云飞.古琴的制作与传承[D].华东大学硕士学位论文，2008：46-54.
[119] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：651.
[120] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：651.
[121] [汉]桓谭.新论[M].上海人民出版社，1967：62-63.
[122] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983：367.
[123] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：492.
[124] 郭艺璇.古代琴论中的演奏美学研究[D].南京艺术学院博士学位论文，2017：14-33.
[125] [明]明成祖敕撰.永乐琴书集成[M].台湾：新文丰出版公司，1983： 1487-1493.
[126] [汉]桓谭.新论[M].上海人民出版社，1967：62.
[127] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：653.
[128] 郭艺璇.古代琴论中的演奏美学研究[D].南京艺术学院博士学位论文，2017：28.
[129] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：651.
[130] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注译（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007：652.
[131] 涂雅蓝.唐代佛道领域琴之传播[D].华中师范大学硕士学位论文，2013:12-18、59.
[132] 刘承华.《古琴艺术论》[M].江苏：江苏文艺出版社，2002：37-47.
[133] 蔡仲德.中国音乐美学史资料注释（增订版）（下）[M].北京：人民音乐出版社，2007:651-653

附　录

《素琴传》注译

《素琴传》全文目前三处可见，一处明代蒋克谦《琴书大全·圣贤下》；一处是清代《钦定四库全书·子部·琴史卷二十一》中收录的朱长文《琴史》“司马子微”篇，文中有“余尝得<素琴传>，云子微所作，然词或戕误，颇为刊定。”其后是对《素琴传》全文的记录；一处是清《全唐文·第十部·九百二十四卷》。本文《素琴传》文字资料参考蔡仲德著《中国音乐美学史资料注译》[133]中的蒋克谦《琴书大全》标点本，现注译如下：

《素琴传》

桐①琴，字清素，临海桐柏山②灵墟之木也。其先自开辟之初禀角星③之精，含少阳④之气，昭生厚土，挺出崇岳，得水石之灵，育清高之性，擢干端秀，抽枝扶疏，盘根幽阜，藏标散木，经亿万岁，人莫之识，唯凤⑤从之游，以栖荫焉。神茂灵嗣，子孙弥远，承先胄之乔者聚于鲁郡峄山⑥之阳，分株徙植，略遍诸岳。既因地受气，亦殊体异材，“云和”⑦、“空桑”⑧冬夏异奏，“绕梁”⑨、“焦尾”⑩，世代奇声。昔伏羲氏⑪之王⑫天下也，以谐八音⑬，皆相假合，思一器而备于律吕⑭者，

① “桐”。指木材。据《康熙字典》1256 页。《说文》桐，荣也。《尔雅·释木》荣，桐木。《书·禹贡》峄阳孤桐。《传》峄山特生之桐，中琴瑟。也可专指琴，“桐琴”即琴。

② “桐柏山”。山名，在今湖北省、河南省交界，是道教七十二福地之一。《水经注·卷三十·淮水》：“淮水出南阳平氏县胎替山，东北过桐柏山。”《文献通考》卷三百十七舆地考三：“淮水出今淮安郡桐柏山”。

③ “角星”。角宿，星宿名。《汉书·息夫躬传》：“往年荧惑守心，太白高而芒光，又角星茀于河鼓，其法为有兵乱。”《南齐书·天文志上》：“‘永元’六年正月戊戌，月在角星南，相去三寸。”

④ “少阳”。指东方，《史记·司马相如列传》:“邪绝少阳而登太阴兮，与真人乎相求。”裴骃集解引《汉书音义》:“少阳，东极。”西晋张华《博物志》卷一:“东方少阳，月所出。”

⑤ “凤”。《康熙字典》第 3548 页：“《说文》神鸟也。《山海经》丹穴山，鸟状如鹤，采而文，名曰凤。《春秋演孔图》凤为火精，生丹穴，非梧桐不栖，非竹实不食，非醴泉不饮.....。”是古籍记载中具有清高品性的神兽。

⑥ “峄山”。在今山东邹县东南，峄山南坡所产桐木是制琴良材。《书》云：“峄阳孤桐。”注云：“峄山之阳特生桐，中琴瑟。”

⑦ “云和”。山名。古时以云和山所产木材制作琴瑟。《周礼·春官·大司乐》:“孤竹之管，云和之琴瑟。”郑玄注：“云和、空桑、龙门，皆山名。”“云和”还是琴、瑟、琵琶等弦乐器的统称。

⑧ “空桑”。山名，产琴瑟之材。《楚辞·九歌·大司命》：“君回翔兮以下，逾空桑兮从女。”王逸注：“空桑，山名，司命所经。”《汉书·礼乐志二》：“空桑琴瑟结信成，四兴递代八风生。”颜师古注：“空桑，地名也，出善木，可为琴瑟也。”“空桑”还可指瑟名。古代用于夏至祀，《楚辞·大招》：“魂乎归徠，定空桑只。”王逸注：“空桑，瑟名也。”

⑨ “绕梁”。典出《列子·汤问》：“昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去，而余音绕梁欐，三日不绝。”用以形容歌声高亢，久久不散。也指古琴名。晋傅玄《琴赋》序：“齐桓公有鸣琴曰号钟，楚庄有鸣琴曰绕梁。”宋虞汝明《古琴疏》：“华元献楚庄王以绕梁之琴，鼓之，其声嫋嫋，绕于梁间，循环不已。”

⑩ “焦尾”。《后汉书·蔡邕传》：“吴人有烧桐以爨者，邕闻火烈之声，知其良木，因请而裁为琴，果有美音，而其尾犹焦，故时人名曰‘焦尾琴’焉。”后用来代指音色优美的琴。

⑪ “伏羲”。中国古代神话人物，关于伏羲制琴的典故诸多古文献均有记载，其中桓谭《新论·琴道》：“昔神农氏继宓羲而王天下，上观法于天，下取法于地。近取诸身，远取诸物。于是始削桐为琴，练丝为弦，以通神明之德，合天地之和焉。”朱长文《琴史》：“昔者伏羲氏既画八卦，又制雅琴”。

⑫ “王”。称王，取统治天下之意。

⑬ “八音”。泛指音乐。

编[①]斫[②]众木，得于梧桐，制为雅器，体名曰琴。琴者禁也，以禁邪僻[③]之情而存雅正[④]之志，修身理性，返其天真[⑤]。

【译文】：桐琴的名字是清素，是由临海桐柏山生长的灵墟之木斫制而成的。早在开采的很久以前，木材的生长就已经吸收了宇宙星辰的精华，蕴含了东方的元气，因此长成了高大挺拔的样子。得到水石的灵气，培育出了清高的品性，树干生长的端正秀丽，树枝生的繁茂，树根盘根错节幽深而茂盛，经过亿万年的时间人们还没有认识到它的宝贵。远古伏羲统治天下的时候，为了使音乐和谐，想创造出一件律吕全备的乐器，于是他四处寻找适合的木材，最终选定梧桐木，制作成了崇雅之致的乐器，并且命名为“琴”。琴是“禁”的，用来禁止人的不正当的情感，保存人的高雅的情感，修养身心、调理品性，使人最终回归到本真自然的心理状态。

夫琴之制度，上隆象天，下平法地，中虚含，无外响应晖（此句疑有误）[⑥]，晖[⑦]有十三，其十二法六律[⑧]六吕[⑨]，其一处中者元气之统，则一阴一阳之谓也。而律管[⑩]有长短，故晖间有赊[⑪]促[⑫]。当晖则鸣，差则否[⑬]，亦犹气至灰飞[⑭]，时移景正，神理不测，其在兹[⑮]乎？上为人颈、人肩，取其发声之位也；中为凤翅[⑯]，取其来仪之意[⑰]也；末为龙龈[⑱]，取其幽吟之感也。其余形制，各因用立名。施[⑲]以五弦，绳缫[⑳]有差品，以五音调韵成弄[21]，于是奏之，通神明之德，合天地之和。黄帝作

---

⑭ “律吕”。最初指音高名称，后泛指音律或是乐律。

① “编”。通“遍”，意为到处、多次，文中指遍寻良材。

② “斫”。意为削或砍，古人制琴称为斫琴。

③ “邪僻”。意为“不正”，指人不正当的、不合适的情感。

④ “雅正”。意为合适的、正确的、高尚的情感，琴禁论主张以琴禁人不正的情感而留存正确的情感。

⑤ “天真”，指人本真自然的心理状态，是道教的重要概念。

⑥ 此处断句在本文 21 页有解释可参考。

⑦ “晖”。通“徽”，指琴徽。

⑧ “六律”。古代乐音名称，阴阳各六共十二，阳为律，阴为吕，六律包括黄钟、太蔟、姑洗、蕤宾、夷则、无射。

⑨ “六吕”。十二律中的阴律，包括大吕、应钟、南吕、林钟、仲吕、夹钟。

⑩ “律管”。古代用于测定音律或侯气的管状器具。

⑪ “赊”。意为长、远的，此处指琴徽的间距较长。

⑫ “促”。意为短促的，此处指琴徽的间距较短。

⑬ “否”。意为音高律不准确。

⑭ “灰飞”。指葭灰飞动，“律管侯气”是古时测定节候的方法，以葭灰分别放于代表十二个月的十二支律管中，某一节候到时，相应律管内的葭灰就会飞出。《后汉书·律历志上》：“候气之法，为室三重：户闭，涂衅必周，密布缇缦，室中以木为案，每律各一，内庳外高，从其方位，加律其上，以葭莩灰抑其内端，按历而候之。气至者灰动。”

⑮ “兹”。意为此，这里。

⑯ “凤翅”。又“凤池”，指琴背板上的一个音孔。

⑰ “来仪”。指来仪之音，“来仪之音”，语出《书·益稷》：“《箫韶》九成，凤皇来仪。”孔传：“仪，有容仪。备乐九奏而致凤皇，则馀鸟兽不待九而率舞。”后用“凤凰来仪”形容德化天下的瑞应。此处可能是形容德化祥瑞之音。

⑱ “龈”。同“龀”，龙龈指位于琴的尾端用于架弦的部件。陈旸《乐书·琴制》：“龙唇者，声所由出也；龙龀者，吟所由生也。”

⑲ “施”。取施加、设置之意。

⑳ “缲”。通“缫”，原意为将蚕茧放入滚水中抽丝，此处的“绳缲”应指丝弦。

《清角》[①]于西山，用会鬼神；虞舜以《南风》[②]之诗而天下理：此皇王以琴道致和平也，故曰琴者乐之统、君臣之恩矣。

【译文】：古琴在形制上，琴的背板呈隆起状象征着圆形的天空，腹板呈水平状象征着平整的大地。琴的内里虚空含养着元气，外面以徽位应和着琴声。十三个琴徽中，有十二个徽象征着六律和六吕，处在最中央的琴徽，是元气的统领，是阴和阳的平衡。但律管的长度存在长短的差异，琴徽的间距自然也会有长短的区别。按弦若按在徽位上，音高就正确，才会发出声音，否则音高就不正确，就无法发声。就如同律管中的葭灰飞动需要恰当的节侯，这是由于时间的推移而带来了现象的变化，即使是神道都难以预测，何况是琴呢！琴有肩和颈，是用来发声的；中间是凤池，能够发出德化祥瑞的声音；末端则称为龙龈，可以发出深沉吟咏的声音。还有琴的其他名称都是根据用处来命名的。加置丝弦、校音调弦后才能称作是琴。奏响的琴发出德雅之音，能够通晓神明的德行，顺应天地的和谐。上古黄帝在西泰山创作《清角》用来会合鬼神。舜帝弹奏《南风》后，天下的秩序都得到了调理。这是上古的帝王用琴来取得和顺安定的啊。所以才说琴是音乐的统帅，彰显的是君与臣之间的恩情啊。

师旷[③]为晋平公[④]奏《清徵》[⑤]，玄鹤二八降于廊门，再奏之，引颈而鸣，舒翼而舞；瓠巴[⑥]鼓琴则飞鸟集舞，潜鱼出跃；师文[⑦]各叩一弦，乃变节候改四时，总诸弦则景风翔，庆云浮，甘露降，醴泉涌，此明闲[⑧]音律者以琴声感通也。黄老君弹云和流素之琴，真人拊[⑨]云和之琴，内经号“琴心”[⑩]，文涓子[⑪]著《琴心论》：

---

21 “弄”。意为演奏乐器。

① “《清角》”。曲名，典出《韩非子·十过篇》：“昔者黄帝合鬼神于西泰山上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤凰覆上，大合鬼神，作为《清角》。”

② 《南风》。曲名，语出《礼记·乐记》：“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》。”

③ “师旷”。春秋时期晋平公的著名乐师。

④ “晋平公”。春秋时期晋国国君。

⑤ 《清徵》。乐曲名，《韩非子·十过》记载：“公曰：‘《清角》固最悲乎？’师旷曰：‘不如《清徵》。’公曰：‘《清徵》可得而闻乎’师旷曰：‘不可。古之听《清徵》者，皆有德义之君也。今吾君德薄，不足以听？’平公曰：‘寡人之所好者音也，愿试听之。’师旷不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鹤二八，道南方来，集于南门之垝。再奏之而列。三奏之，延颈而鸣，舒翼而舞。”

⑥ “瓠巴”。春秋时楚国的著名琴师。“瓠巴鼓琴”典出《荀子·劝学》：“昔者瓠巴鼓瑟，而沉鱼出听。”朱长文《琴史》载：“瓠巴者，楚人也，善鼓琴而鸟舞鱼躍。和出于中而物格于外，艺之至也。或曰：‘瓠巴鼓琴而潜鱼出听，盍其兼善于瑟也。’”

⑦ “师文”。春秋时期郑国乐师。朱长文《琴史》载：“师文，郑人也。弃家从师襄游。柱指钩弦，三年不成章。师襄曰：“子可以归矣！”师文舍其琴叹曰：“文非弦之不能钩，非章之不能成。文所存者不在弦，所志者不在声。内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。且假之以观其后。”无几何，复见师襄，师襄曰：“子之琴何如？”师文曰：“得之矣！请尝试之。”于是，当春而叩商弦以召南吕，凉风忽至，草木成实。及秋而叩角弦以激夹锺，温风徐回，草木发荣。当夏而叩羽弦而召黄锺，霜雪交下，川池暴汲。及冬而叩徵弦以激蕤宾，阳光炽烈，冰威立散。将终命宫而总四弦，则景风翔，庆云浮，甘露降，醴泉涌。”

⑧ “闲”。意为“熟习”。

⑨ “拊”。通“抚”，取弹琴之义。

⑩ “琴心”。《黄庭内景经》的别名。《黄庭内景经·序》：“《黄庭内景》者，一名《太上琴心文》。”元张仲深《金华洞》诗：“黄冠秀玉飘，《琴心》语胎仙。”

⑪ “涓子”。春秋时期齐国琴师。曾作《琴心》三篇。《文选·王俭〈褚渊碑文〉》：“参以《酒德》，间以

此灵仙以琴理和神也。

【译文】：乐师师旷为晋平公弹奏《清徵》，有十六只黑鹤降落在廊门上。再次弹奏的时候，可以引得黑鹤伸着脖颈高声鸣唱，舒展羽翼翩翩起舞；乐师瓠巴弹琴，能够汇集飞鸟，使之飞舞，可以使藏在水底的鱼儿跃出水面；乐师师文叩响单个的琴弦，能够变化季节和气候，改变四季的自然规律，若七弦调和，就会有瑞风飞驰、祥云浮现、甘露降下，甘泉涌出的祥瑞之象出现，这就说明擅长音律的人是用以琴声来感通天地自然的啊。黄帝、老子弹奏的是云和、流素这样的琴，修道之人弹奏是的云和琴，《黄庭内景经》的别名是“琴心”，涓子也写作了《琴心论》，这都是此修仙问道之人用琴的规律来应和神灵的证明啊。

孔子穷於陈蔡①之间，七日不火食，而弦歌不辍②；原宪③居环堵④之室，蓬户⑤瓮牖⑥；褐塞匡坐⑦而弦歌：此君子以琴德而安命也。许由⑧高尚让王，弹琴箕山；荣启期⑨鹿裘带索，携琴而歌：此隐士以琴德而兴逸也。伯牙鼓琴，钟子期听之⑩，峨峨洋洋，山水之意，此琴声导人之志也。有抚琴见螗蜋捕蝉，蔡邕⑪闻之，知有杀音：此琴声显人之情也。

【译文】：孔子在陈蔡之地穷困潦倒的时候，虽然七天没有吃饭，但从没有

《琴心》。”李善注：“《列仙传》曰：‘涓子作《琴心》三篇。’”朱长文《琴史》载：“涓子古之仙者也，好饵术，又授伯阳九仙法，乃得不死。尝著《天地经》四十八篇，《琴心论》三篇，为道家所贵，余恨未获见其书也。”今学者饶宗颐在《涓子<琴心>考——由郭店雅琴谈老子门人的琴学》一文中考证，涓子是老子的门生，涓子做《琴心》三篇的目的在于以琴养心。

① “陈蔡之厄”。《论语·卫灵公》：“在陈绝粮，从者病，莫能兴。子路愠见曰：‘君子亦有穷乎？’子曰：‘君子固穷，小人穷斯滥矣。’”《庄子·让王》：“孔子穷于陈蔡之间，七日不火食，藜羹不糁，颜色甚惫，而弦歌于室.....子路曰：‘如此者可谓穷矣!’孔子曰：‘是何言也!君子通于道之谓通，穷于道之谓穷。今丘抱仁义之道以遭乱世之患，其何穷之为!故内省而不穷于道，临难而不失其德。天寒既至，霜雪既降，吾是以知松柏之茂也。陈蔡之隘，于丘何幸乎!’”

② “辍”。意为停止，终止。”

③ “原宪”。孔子的学生，《庄子·让王》：“原宪居鲁，环堵之室，茨以生草；蓬户不完，桑以为枢；而瓮牖二室，褐以为塞；上漏下湿，匡坐而弦。”

④ “环堵”。原指一丈长宽的小屋，后用以形容狭小的陋室。

⑤ “蓬户”。指用蓬草编织而成的门，形容简陋的住处。

⑥ “瓮牖”。是指用破瓮做的窗户，代指贫穷人家。

⑦ “匡坐”。指正坐。

⑧ “许由”。《琴史》载：“许由，尧时隐人也。旧说云，尧尝逊天下於许由，许由不受且耻之，逃去，隐於箕山。故传有箕山操。今山上有冢存焉。太史公尝疑之，谓其不概见于六艺也。虽然说者传之尚矣，庸得略耶！古圣人之清者，固有不以天下易其乐，扬子谓由无求於世，信矣。凡琴操之名於后者，或其自作之，或后人述而歌之耳。”

⑨ “容启期”。《琴史》载：“容启期，鲁之隐者也。孔子游于太山，见启期鹿裘带索，鼓琴而歌，孔子坐问曰：‘先生所以乐，何也？’对曰：‘吾之乐多矣。天生万物，唯人为贵，吾得为人是一乐也；男女之别，男尊女卑，故以男为贵，吾既得为男矣，是二乐也；人生有不见日月，不免襁褓而死者，吾今行年九十矣，是三乐也。贫者，士之常也；死者，人之终也，处常得终，当何忧哉？’”

⑩ “伯牙”，“钟子期”。《列子·汤问》记载：“伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，志在高山，钟子期曰：‘善哉，峨峨兮若泰山！’志在流水，钟子期曰：‘善哉，洋洋兮若江河！’伯牙所思，钟子期必得之。子期死，伯牙谓世再无知音，乃破琴绝弦，终身不复鼓。”

⑪ “蔡邕”。《后汉书·马融列传》载：“初，邕在陈留也。其邻人有以酒食召邕者，比往而酒以酣焉。客有弹琴于屏，邕至门试潜听之，曰：“愔！以乐召我而有杀心，可也？”遂反。将命者告主人曰：“蔡君向来，至门而去。”邕素为邦乡所宗，主人遽自追而问其故，邕具以告，莫不怃然。弹琴者曰：“我向鼓弦，见螳螂方向鸣蝉，蝉将去而未飞，螳螂为之一前一却。吾心耸然，惟恐螳螂之失之也。此岂为杀心而形于声者乎？”邕莞然而笑曰：“此足以当之矣。”

停止弹琴；原宪即使居于在狭小的住所，与蓬门和破窗为伴，但仍然正襟危坐、弹琴不倦，这是高尚的人用琴德来安身立命，使自己的精神有所寄托的啊。许由不慕权贵，在箕山抒发自己的隐逸之志；容启期即使穿着鹿皮带着绳子穿行于山林间，也随身携琴而高歌一曲，这是隐士用琴德来抒发自己的志向啊。钟子期弹琴，俞伯牙可以听出曲中的巍峨群山和汤汤流水，这就说明琴可以引导和启发人的心志啊。有人办宴弹琴的时候看到螳螂捕蝉，蔡邕感受到曲中的杀伐之声不再赴宴，这就是琴声可以显示人的情绪啊。

是知琴之为器也，德在其中矣；琴之为声也，感在其中矣，无成与亏①，雅量贞固，有操而作，响应通变。至于五性②有殊，习之而愈励，则箕子③以全忠，子夏④以明孝；六情⑤有偏，听之而更切，则景公之酣乐⑥，汉桓⑦之伤心；与夫冥寂之士怡闲之居者，希音通於反⑧听，太和冲於浩然，则孙登⑨之神游宇外，稷公⑩之道长邱中。猗欤！夫子之所玩也，宏矣！深矣！

【译文】：所以琴的表象虽然是器物，但却是蕴含着品德和德行的；琴发出的声音是蕴含感情的，能够给人以感悟和体会的，对有声之乐和无声之乐的追求也并不相矛盾，只有旷达的心态才是永恒的，弹响琴弦，琴才能发声，才能反映

---

① 无成与亏。《庄子·齐物论》讲："道通为一。其分也，成也；其成也，毁也。凡物无成与毁，复通为一。.....道之所以亏，爱之有所成，果且有成与亏乎哉？有成与亏，故昭氏之鼓琴也；无成与亏，故昭氏之不鼓琴也。"郭象注云："夫声不可胜举也，故吹管操弦，虽有繁手，遗声多矣。而执龠鸣弦者，欲以彰声也，彰声而声遗，不彰声而声全。故欲成而亏之者，昭文之鼓琴也，不成而亏之者，昭文之不鼓琴也。"昭文弹琴时"鼓商则丧角，挥宫则失徵，未若置之不鼓，五音自全.....。"所谓"成"与"亏"在此处应分别为无声和有声，司马承祯此言应是表达他对无声之乐的无限追求和对有声之乐的肯定。

② "五性"。指人的五种性情。有喜、怒、欲、惧、忧，喜、怒、哀、乐、怨，暴、淫、奢、酷、贼等不同说法。

③ "箕子"。《琴史》载："箕子者，纣之族也。太史公云：'纣为淫佚'，箕子谏，不听。人或曰可以去矣，箕子曰'为人臣谏不听，是彰君之恶而自说于民，吾不忍为也。'乃被发佯狂而为奴，遂隐而鼓琴以自悲，故传之曰《箕子操》也。"

④ "子夏"。《琴史》载："卜商字子夏，以文学见称大君之门。尝受《书》于夫子，志之于心弗敢忘。虽退居河济之间，深山之中，作壤室编蓬户，常于此弹琴以歌先王之道。有人亦乐，无人亦乐，忽不知忧患与死也。子夏既除丧而见，夫子予之琴，和之而不和，弹之而不成声，作而曰："哀未忘也，先王制礼而弗敢过也。"古者丧既除，必鼓素琴示民有终也。子夏之志，所以使民企而及之者也；子张之志，所以使民俯而就之者也。其行虽不同，同归于正而已。"

⑤ "六情"。指人的六种情感，包括喜、怒、哀、乐、好、恶。

⑥ "景公之酣乐"。《晏子春秋·谏篇》记载："景公饮酒酣，曰：'今日愿与诸大夫为乐饮，请无为礼。'晏子蹴然改容曰：'君之言过矣！群臣固欲君之无礼也。力多足以胜其长，勇多足以弑君，而礼不使也。禽兽以力为政，强者犯弱，故日易主，今君去礼，则是禽兽也。群臣以力为政，强者犯弱，而日易主，君将安立矣！凡人之所以贵于禽兽者，以有礼也；故《诗》曰：'人而无礼，胡不遄死。'礼不可无也。"

⑦ "汉桓"。此处《四库本》为"汉桓"，《全唐文》和《琴书大全》为"汉祖"。

⑧ "反"通"返"，"返听"意为通过琴声返归内心，实现自我的观照。

⑨ "孙登"。《琴史》载："孙登字公和，汲郡共人，有道而隐者也。好读《易》鼓琴，性无恚怒。阮嗣宗、嵇叔夜尝从之游，与之语，多不答。叔夜将别，诫之曰：'子才多识寡，难乎免于今之世矣。'康果死于非命。叔夜善弹琴，至见登弹一弦琴以成曲，乃叹服。又尝闻其啸声若鸾凤之音振动山谷，益以为异，后不知所终，仙家以为尸解也。"

⑩ "稷丘君"。《琴史》载："稷丘君者，太山下隐者也。当武帝时已老矣，而齿兒发黑。帝嘉之，屡有赐予。及东巡太山，稷丘君乃冠章甫衣黄衣，拥琴来迎，拜武帝曰：'陛下勿上也，上必伤足指。'及数里，果然。帝还为稷丘君立祠焉。其所以抱琴者，示其常所从事也。""兒"指老人牙齿脱尽后重生的细齿，稷丘君年老之时落齿重生，一头黑发，此为吉兆。

人心的变化。至于人在性情上的差异，可以通过弹琴变得更加凸显。箕子通过弹琴抒发忠义之情，子夏弹素琴以尽孝道；人的情绪若有不合适的地方，听到琴声就能够得到纠正，变得更加地合适，就如同景公的酣乐得到了礼的矫正，那些隐于山林而怡然自得的修道之人就会知晓一个道理，天道之音是可以通过反听内视听到的，阴阳之气飞腾在宇宙之间，就像孙登的神思游荡在浩渺之外，稷丘君的道法在天地自然中得到了升华。古代先贤选择琴这样的乐器来品味和把玩是多么的智慧有远见啊！

予以癸卯岁①居灵墟，至丙午②载，有桐生於阶前，迨③壬子④祀得七岁而材成端伟，枝叶秀茂，松竹为林，坚贞益其雅性；飙涧为友，清泠叶其虚心。意欲留之栖凤，而凤鸟未集；不若采以为琴，而琴德可久。候琼霜之既降，俟⑤珪叶之凋去，定阴阳之向背，揆⑥长短之尺寸，尔乃取其元干，不暇待其孙枝，以甲寅年⑦手操斤斧，自勤斫削，重其清虚，外运力思。然琴之体既有人肩而无其首，尚象之义将为未备，斯所以圆其首，曲其翅，方其肩，短其足，自馀改制，颇殊旧式。七月丙戌朔七日壬辰造毕，于是施轸珥⑧，调宫商，叩其音韵，果然清远，故知彼群山之常材，此台岳之秀气，用白贲⑨之全质，施绿绮⑩之华采。遁世无闷，有托心之所；寂虑怡神，得导和之致。与其游灵溪，登华峰，坐皓月，凌清飙，先奏《幽兰》、《白雪》，中弹《蓬莱操》、《白雪引》（此二弄自造者）。

【译文】：我于武周朝长安三年定居在天台山，直到中宗神龙二年，有一颗桐树生长在道路旁，七年后终于长成材，生得笔直高大，枝叶茂盛，与松竹相伴，坚贞不屈，增进了桐树雅致的品性，同山间溪流为友，使桐树形成谦容的品格。我本想任由桐树生长，给传说中的凤鸟一个栖息之地，但凤鸟始终没有来；不如采来做成琴，这样琴德就可以长久的留存了。等到霜降来临，圭叶掉落的深秋，我判定了桐树的阴阳朝向，丈量了树的长短尺寸，之后才砍伐了桐树的主干，舍去它的其他枝干存放两年后，于开元二年亲自手拿斧头削木斫琴，但是当今的琴在形制只有模仿人肩膀的部分，却没有模仿人头部的部分，若是这样的话，古人对于古琴形制在象形方面的意义和追求就无法体现了。因此，我所斫制的琴式为圆的琴额、弯曲的琴翅，方整的琴肩，低矮的雁足，跟旧式琴相比颇有一些独特

① “癸卯”。公元 703 年，武则天周朝长安三年。
② “丙午”。公元 706 年，唐中宗神龙二年。
③ “迨”。意为等到。
④ “壬子”。公元 712 年，唐玄宗先天一年。
⑤ “俟”。意为等待。
⑥ “揆”。指揣测。有“揆度”，“揆古察今”等词。
⑦ “甲寅”。公元 714 年，唐玄宗开元二年。
⑧ “珥”。用玉石或宝珠制作的配饰。
⑨ “白贲”。“贲”指文饰，“白贲”则为朴实无华、无装饰之义。
⑩ “绿猗”。传说中司马相如作《玉如意赋》时，梁王赐琴名为“绿猗”，后代指好琴。

之处。最后，终于在七月初七制作完毕，再经上弦调音后，发出的声音果然是清逸悠远的，因此就知道了它原本是普通山岳的木材，但长在此处，它的生长就得到了天台山灵秀之气的滋养，朴素无华的琴面，无需珠玉的装饰，天然就是一床好琴。远离世俗、心无烦忧，有了琴就有了寄托身心的地方，平心静气、愉悦心神，有了琴就能得到和悦的心态。随身携带琴，与琴同游于溪流、山峰，与琴一起赏月、沐浴清风之中，先弹《幽兰》《白雪》，再奏《蓬莱操》《白雪引》，随性而弹，多么逍遥快活！

其木声也，则琅琅①锵锵②，若球琳③之并振焉；诸弦合附，则采采④粲粲⑤，若云雪之轻飞焉；众音谐也，则喈喈⑥噰噰⑦，若鸾⑧凤之清歌焉。因时异态，变化不穷，触类通神，幽兴无已，非丝桐之奇致，何感会之若是。取声之入神者《清角》、《清徵》，体之全真者素也，故云见素，字以厥义，式表其德，敬而友之，期乎益矣⑨。夫木之为用也多矣，乐之为声也众矣，未若以桐制琴之为也。何者？《咸池》⑩率舞，资⑪八音之协；《箫韶》⑫来仪，假九成之奏⑬。而桐树自延于丹凤，琴声乃降诸玄鹤，为感通之所致，斯在乐之特优，岂不以其象法天地，其音谐律吕，导人神之和，感情性之正者哉！自古贤人君子莫不操之以无闷，玩之而无斁⑭，左琴右书，盖有以也。清素者，以山名桐柏而桐树生焉，地号灵墟而灵气出焉，故有将遽长佳材，则成雅器，调高方外，弄送丘中，同心之言得益于幽兰矣，岁寒之操全贞于风松矣。相与为冥寂之友者，淡交于琴乎！

【译文】：琴的声音清越洪亮，就像美玉碰撞的声音；诸弦合奏所发出的声音音色美好而灿烂，就像轻盈的云和飘飞的雪；众音配合得当，如同鸟儿和谐地鸣唱，就像鸾鸟清脆而响亮的歌声。琴声因时间的变化呈现出不同的样态，产生出无穷的变化，通过琴声这样的媒介就可以通达神明的意志，其中蕴含的奥妙旨趣永无尽头，若不是琴，是没有这样独特的效果的。琴音能够渗入人心的曲子，是《清角》和《清徵》，能够体现事物存留自然天性的就是一个“素”字了，所

① “琅琅”。象声词，形容清朗、响亮的声音。汉司马相如《子虚赋》：“礧石相击，琅琅磕磕。”
② “锵锵”。象声词，形容金石撞击发出的洪亮清越的声音。
③ “球琳”。球、琳皆指美玉。
④ “采采”。美好、繁盛的样子。
⑤ “粲粲”。灿烂、美丽的样子。
⑥ “喈喈”。指鸟鸣声。《诗·周南》：“黄鸟于飞，集于灌木，其鸣喈喈。”
⑦ “噰噰”。形容声音和谐。
⑧ “鸾鸟”。即“鸾”，是中国古代神话中的神鸟。
⑨ 与此处断句参考蔡仲德《中国音乐美学史资料注译》，“取声之入神者，《清角》、《清徵》，体之全真者素也，故云见素，字以厥义，式表其德，敬而友之，期乎益矣。”
⑩ “咸池”。古乐名。《周礼·春官·大司乐》：“舞咸池以祭地示。”《疏》说是黄帝之乐，尧增修沿用。后以“咸池之乐”比喻帝王圣主之乐。
⑪ “资”。供给，帮助。
⑫ “箫韶”。相传为舜所作之乐。有孔子“在齐闻《韶》，三月不知肉味”的典故。
⑬ 此处《全唐文》为“备九成之奏”，《四库》和《琴书大全》为“假九成之奏”。
⑭ “斁”。读作 yì或 dù，前者意为厌倦、懈怠；后者意为败坏，本文应为厌倦、懈怠之义。

以说“素”字的含义就是体现琴的美德，对琴体现出尊敬但不疏离，这就很好了。天下的木材千万种，乐器的种类也数不尽，但都不如用桐木制作的琴，这是为什么呢？古代雅乐《咸池》百兽率舞使众音融洽，《韶乐》的凤凰来仪之音让百乐共生。凤凰非梧桐不栖，由桐木做的琴可使玄鹤从天而降，这是琴声与自然相互感应的原因，且琴先天就超出一般的乐器，正是出于古琴模仿天地的法则，使音律相互协调、引导人神和合、纠正人的自然本性的原因啊！古代的贤者和情操高尚之人都是通过弹琴使内心平静，都是喜爱弹琴而没有感到厌倦和懈怠，与琴书为伴是自古以来就有的。桐琴清素，山因生长桐树而称桐柏山，此地因灵气充盈而号称灵墟，灵墟之地生长的优良木材做成琴就是雅器，曲调弥散在修仙之地，同心之友的友情因琴曲《幽兰》更加增益，同道之人的情谊因琴曲《风松》而更加坚贞。能够与修道之人为友的，还有比淡然的琴更合适的吗？

致　谢

三年前，我带着一片憧憬之心来到西安音乐学院，三年之后我即将收拾行囊，离开这片我生活了三年的校园，心中充满了对校园生活的不舍。三年虽说只是漫漫人生旅程中的一小段时光，但我相信，当我回看这三年的研究生学习经历时，依旧会对这三年的收获心怀感激。

三年来，罗老师以广博的学识和睿智的人生态度使我受益良多，感谢罗老师三年来对我学业的谆谆教诲和启发性思考，让我的思维方式得到提升和丰富，学术眼界得到开阔，感谢您！您教给我的知识和道理将是我一生的财富。

感谢叶明春老师教会了我以认真严谨的态度对待学术，也感谢您在论文写作过程中提出的建议和要求。

感谢学校提供多次对外交流和学习的机会。

三年结束，我将带着满满的收获，带着老师的教导，继续前行。